



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Maskarady oświeconych : próba opisu zjawiska

**Author:** Janusz Ryba

**Citation style:** Ryba Janusz. (1998). Maskarady oświeconych : próba opisu zjawiska. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Janusz Ryba

*Maskarady oświeconych*



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Katowice 1998





*Muskarady oświeczonych*

*Próba opisu zjawiska*

**Prace Naukowe  
Uniwersytetu Śląskiego  
w Katowicach  
nr 1739**

**Janusz Ryba**

*Maskarady oświeconych*

*Próba opisu zjawiska*



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Katowice 1998



Redaktor serii  
Historia Literatury Polskiej  
JERZY PASZEK

Recenzent  
MIECZYSLAW KLIMOWICZ



BGN 2542

# Spis treści

Wstęp.....	7
------------	---

## CZĘŚĆ I

### W kręgu obyczajowości zmaskaradzowanej

Uwagi o przyczynach maskaradzacji życia obyczajowego w epoce oświecenia ...	13
Z katalogu „technik maskaradowych” .....	19
Reduty i bale maskowe .....	19
Zabawa w teatr .....	24
Maskaradowe happeningi .....	31
Przebieranki-mistyfikacje .....	38

## CZĘŚĆ II

### W kręgu maskarad literackich

Uwagi o realistycznych tendencjach w literaturze oświecenia .....	47
Z katalogu motywów maskaradowych .....	51
Metamorfozy płci .....	51
Przebieranki poznawcze .....	67
Te pełne zgiełku, wrzawy i zmysłowych rozkoszy bale maskowe .....	75
Domino księżnej pani .....	85
Margines przebiera się .....	93
Margrabina de La Pommeraye i jej libertyńska maskarada .....	104
Zakończenie .....	115
Indeks osób .....	117
Résumé .....	121
Summary .....	122





# Wstęp

Rodzima literatura naukowa poświęcona epoce oświecenia tylko ubocznie, jak dotąd, zajmowała się zjawiskiem, które stanowi przedmiot niniejszej rozprawy. Brakuje zarówno opisu oświeceniowej obyczajowości, ujętego z punktu widzenia tak wszechwładnej wówczas tendencji do mistyfikacji, kamuflażu i przebierania, jak i nie ma opracowań, które zajmowałyby się analizą motywu maskarady w literaturze oświecenia. Niniejsza rozprawa, być może, zapoczątkuje proces wypełniania tej luki.

Wyjaśnienia wymaga zakres znaczeniowy wyrazu „maskarada”, użyty w rozprawie. *Słownik języka polskiego*, pod redakcją Mieczysława Szymczaka, tak definiuje maskaradę: „zabawa, której uczestnicy występują w przebraniach i maskach”. Z kolei w tomie dziesiątym *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle* Larousse’a (b.d.)<sup>1</sup> czytamy, że maskarada to „przebranie postaci, która zmienia ubiór i maskuje się dla rozrywki; grupa ludzi przebranych”. Natomiast *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle* (z 1931 roku) w tomie czwartym tak oto definiuje ten termin: „zgrupowanie, zabawa, defilada osób przebranych i zamaskowanych”.

Przytoczone definicje kładą nacisk na dwie sprawy: przebranie (kostiumowe) o charakterze maskującym oraz zabawowy aspekt tego przebrania. Otóż w niniejszej pracy zakres znaczeniowy tego wyrazu został poszerzony. Obejmuje on tutaj także i te postawy oraz zachowania, których celem jest udawanie i wprowadzanie w błąd za pomocą fałszywej tożsamości, płci, statusu społecznego, zawodu itp. Terminem „maskarada” objęte zostały także te zachowania maskaradowe, które nie miały charakteru zabawowego, ale utylitarny: ich celem było osiągnięcie osobistych korzyści (np. wzbogacenie się). Chodziło o to, aby nie mnożyć terminów, lecz używać jednego, który mógłby pełnić funkcję hasła wywoławczego dla wszystkich tego typu postaw, opisanych w rozprawie.

W pracy odwołano się nie tylko do rodzimych faktów literackich i obyczajowych. Wykorzystano, i to obficie, zjawiska z obcych kultur. Jeżeli chodzi o sferę oświeceniowej obyczajowości – odwołano się przede wszystkim do przykładów francuskich, obok polskich, ale także niemieckich (austriackich, pruskich), rosyjskich i angielskich. Jeżeli zaś chodzi o sferę literacką – przywołano, oprócz polskich, przykłady z oświeceniowej literatury francuskiej, a także angielskiej.

---

<sup>1</sup> Konieczność uwzględnienia tej pozycji, a także poszerzenia uwag dotyczących terminu „maskarada”, zasignalizował mi Profesor Mieczysław Klimowicz, wnikliwy i życzliwy Recenzent rozprawy.

Autorowi rozprawy chodziło o nakreślenie obrazu analizowanego zjawiska – nie ograniczającego się wyłącznie do polskich realiów, ale ukazującego to zjawisko w wymiarze europejskim. Rozprawa ilustruje (niejako „przy okazji”) daleko idącą zbieżność polskiej kultury oświeceniowej z europejskim oświeceniem.

Podjęty w rozprawie temat dotyczy niezwykle szerokiej skali zjawisk i problemów, i to zarówno w ujęciu „diachronicznym” (bogactwo relacji między „tradycją maskaradową” a „zjawiskami maskaradowymi” czasów oświecenia), jak i w ujęciu „synchronicznym” (obfitość faktów obyczajowych i literackich, współtworzących oświeceniową „kulturę maskarady”). Dlatego konieczne stały się zabiegi redukcyjne. Przede wszystkim zrezygnowano z rozważań o charakterze genetycznym – ukazujących zaplecze tradycji kulturowej, z której wyrasta oświeceniowa „kultura maskarady”. Zależności te – to zagadnienie złożone i skomplikowane, którego prezentacja musiałaby powiększyć gruntownie objętość rozprawy, a przede wszystkim – zaciemniłaby wyrazistość opisu przykładów oświeceniowej „kultury maskarady”. Dlatego zdecydowano się „odciąć” oświeceniowe „zjawiska maskaradowe” od tradycji, z której się wywodzą, koncentrując wyłącznie na opisie tych zjawisk.

Na płaszczyźnie „synchronicznej” również, jak to już wspomniano, ze względu na obfitość faktów maskaradowych konieczne stały się czynności redukcyjne. W sferze oświeceniowych zjawisk obyczajowych uwzględniono tylko najbardziej rozpowszechnione formy maskaradowych zachowań (ograniczając, oczywiście, również liczbę przykładów z każdego typu takich zachowań). Jeżeli chodzi o sferę oświeceniowych dokonów literackich – najwięcej do rozprawy wprowadzono utworów powieściowych; uwzględniono grupę wierszy (m.in. ody). Z utworów scenicznych sięgnięto natomiast tylko po jedno drobne dziełko Jana Potockiego (i jako jego kontekst – wprowadzono *Igraszki trafu i miłości*, komedię Pierre’a Marivaux). Nie odwołano się do dzieł scenicznych Franciszka Bohomolca, Franciszka Zabłockiego czy choćby właśnie Marivaux (z wyjątkiem owych „kontekstowych” *Igraszek trafu i miłości*), wręcz „przepelnionych” motywami maskaradowymi. Wydaje się, iż motywy maskaradowe w utworach scenicznych tych autorów należy badać integralnie – w całych obszernych „blokach komediowych”, jakże napisali. „Wyjęcie” z takiego „bloku” jednej konkretnej „komedii maskaradowej”, odciętej od pozostałych, byłoby zabiegiem niefortunnym. Przywołanie zaś, jako kontekstu, pozostałych utworów scenicznych autora, sprowadziłoby rozprawę do postaci monografii twórczości teatralnej tego pisarza. Tymczasem intencją autora rozprawy była prezentacja dzieł różnych twórców oświeceniowych, bo tylko w ten sposób można było dowieść powszechności i popularności motywów maskaradowych w literaturze oświecenia.

Takich problemów nie przysparzało wspomniane teatralne dziełko Potockiego. Potocki napisał niewiele utworów scenicznych, a te, które napisał, mają drobną formę (najczęściej są to jednoaktówki). Dlatego, analizując owo dziełko teatralne, można było bez trudu przywołać te utwory i wykorzystać jako kontekst – w ramach jednego rozdziału.

Z podobnych względów zrezygnowano z omówienia *en bloc* *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, dzieła wspomnianego powyżej Jana Potockiego, z punktu widzenia występowania w tym utworze motywów maskaradowych. Do zrealizowania tego celu przydałaby się też cała rozprawa. Dlatego poprzestano na odwołaniu się jedynie do kilku motywów maskaradowych, występujących w tym utworze – ilustrując za ich pośrednictwem określone „tematy maskaradowe”, omawiane w rozprawie.

Konieczność selekcji narzuciła jeszcze jedno ograniczenie: zrezygnowano z przywołania utworów reprezentujących sielankę rokokową, których autorzy niekiedy sygnalizowali wyraźnie maskaradowy charakter przedstawianych w nich zabaw pasterskich.

Ogółem omówiono pod kątem motywów maskaradowych dwadzieścia dwa utwory pióra wybitnych twórców oświecenia polskiego i europejskiego (m.in. Krasickiego, Trembeckiego, Lesage’a, Fieldinga, Diderota).

Podjęta w rozprawie problematyka odznacza się nie tylko rozległością i obfitością przyporządkowanych jej zjawisk, ale stwarza również szereg atrakcyjnych możliwości metodologicznych sposobów jej ujęcia. Wspomniano już o możliwości zbadania powiązań oświeceniowej „kultury maskarady” z „maskaradową tradycją” epok wcześniejszych. Atrakcyjna niewątpliwie byłaby również orientacja „filozoficzna” – poddająca analizie zjawisko uwikłania oświeceniowych motywów maskarady w problematykę sensu życia, badająca zależność tych motywów od ówczesnych systemów ideologicznych.

W rozprawie zdecydowano się położyć nacisk na „czysty” (w takim stopniu, w jakim to było możliwe) opis przejawów oświeceniowej „kultury maskarady”: ukazanie, jakie typy zachowań maskaradowych cieszyły się popularnością, jaką przybrały postać (to w pierwszej części rozprawy) oraz jakie motywy maskaradowe pojawiały się najczęściej w ówczesnej literaturze, a także, jakich znaczeń były nośnikiem (to w drugiej części pracy). Chodziło również o zwrócenie uwagi na obfitość „zjawisk maskaradowych” w epoce oświecenia.

Wyodrębnienie części omawiającej zjawisko maskaradyzacji obyczajów oświeceniowych; treść wstępnego rozdziału (pt. *Uwagi o realistycznych tendencjach w literaturze oświecenia*), otwierającego drugą część rozprawy, zawierającej analizy motywów maskaradowych, obecnych w dziełach literackich z tej epoki; a także sposób interpretowania tych dzieł w kolejnych rozdziałach części drugiej – wszystko to sygnalizuje intencję autora zwrócenia uwagi na występowanie zależności (swoistej „gry”) pomiędzy maskaradyzacją oświeceniowej obyczajowości i maskaradyzacją oświeceniowej literatury (przy całej świadomości występowania wielu różnych, innych niż tendencja realistyczna, czynników, wpływających na kształt ówczesnej literatury).

„Zmaskaradyzowana” obyczajowość oświeceniowa i „zmaskaradyzowana” oświeceniowa literatura tworzą wspólnie pewien fenomen, jakim jest zjawisko oświeceniowej maskaradomanii; przybliżenie tego fenomenu było głównym zamiarem autora rozprawy.



CZĘŚĆ I

*W kręgu  
obyczajowości zamaskaradyzowanej*



# Uwagi o przyczynach maskaradyzacji życia obyczajowego w epoce oświecenia

Podczas wojen domowych na tle religijnym, jakie toczyły się za panowania Karola IX, Henryka III i Henryka IV, we Francji rozpleniły się złe obyczaje i grubiaństwo. Aby wysubtelnić styl życia zdeprawowanej wojnami francuskiej szlachty, markiza Catherine de Rambouillet założyła na początku XVII wieku (1608)<sup>1</sup> salon literacki, pierwszy na kontynencie europejskim. Za markizą de Rambouillet poszły inne damy z towarzystwa, między innymi Madeleine de Sablé i Madeleine de Scudéry. W atmosferze salonów rozpoczyna się powolna metamorfoza nieokrzesanych francuskich szlachciców w wytwornych światowców:

„We Francji z początkiem XVII w. rysują się dwa krańcowo różne typy mężczyzn. Szlachcic, rycerz, stał się w okresie długich wojen nieokrzesany i ciemny i wcielał ducha owej rubasznosci, której miano *esprit gaulois* przywodzi na pamięć nasz sarmatyzm. Sam król Henryk IV, a za jego przykładem dwór, holdował temu duchowi. Z drugiej strony, uczony, literat, który z dawien dawna był po trosze przedmiotem szyderstwa jako pedant i życiowy ciemniak. Kobieta wpadła na genialną myśl, aby te dwa stany zetknąć z sobą i oszlifować o siebie wzajem: wlać w twardą palkę rycerza nieco wiedzy i subtelności, uczęńca oskrobać i zapoznać z życiem; a potem panować nad oboma, wygrywając jednych przeciw drugim. Z tej kombinacji – szlachcica i literata pod berłem kobiety – wyrosła kultura Francji, hodowana w ciągu wieków w cieplarni, którą stał się salon.”<sup>2</sup>

Kulturowy dorobek siedemnastowiecznych salonów francuskich doprowadziły do perfekcji francuskie salony wieku XVIII, stając się wzorem dla oświeconej Europy. Zapatrzona w Paryż arystokracja europejska otwierała salony w swoich macierzystych krajach, pielęgnując w nich wykwintne obyczaje i szlifując umysły.

Do powstania licznego zastępu wytwornych i subtelnych światowców przyczyniły się nie tylko arystokratyczne salony. Inne były jeszcze przesłanki tego zjawiska:

<sup>1</sup> Podaję datę za: G. Lanson, P. Tuffrau: *Historia literatury francuskiej w zarysie*. Przeł. W. Bienkowska. Warszawa 1963, s. 137.

<sup>2</sup> W. Żeleński (Boy): *Wstęp*. W: Molière: *Świętoszek*. Wrocław 1950, s. VI.



pod wpływem skomplikowanych procesów społeczno-obyczajowych następowała od XI wieku (lub XII)<sup>3</sup> powolna transformacja szlachty wojkowej w szlachtę dworską. Jedną z przyczyn tego zjawiska było stopniowe zmniejszanie się dochodów finansowych wojowników, co zmuszało ich do szukania opieki na dworze:

„[...] w XVI i XVII stuleciu coraz więcej wojowników musi szukać źródeł utrzymania na dworze, przez co popada w bezpośrednią zależność od króla, podczas gdy z drugiej strony dochody, jakie czerpią królowie z podatków, zwiększają się tak dalece, że mogą oni utrzymywać na swoich dworach coraz większą liczbę ludzi.”<sup>4</sup>

Obok względów ekonomicznych, drugim czynnikiem, przyciągającym rycerzy do królewskiego dworu, była potrzeba prestiżu:

„Szli więc na dwór i pozostawali na dworze nie tylko dlatego, że byli materialnie zależni od króla, lecz trwali w zależności od króla przede wszystkim dlatego, że jedynie przejście na dwór i życie wśród towarzystwa dworskiego zapewniało im ów dystans względem wszystkich innych i ów prestiż, od którego zależało zbawienie ich duszy, ich byt jako członków warstwy wyższej, tej »society« kraju.”<sup>5</sup>

Ten proces „udworzania wojowników”<sup>6</sup>, jak go nazywa Norbert Elias, dobiegł kresu w wieku XVIII. W jego efekcie miejsce rycerskiej szlachty, trudniącej się wojaczką, zajęli wytworni dworzanie, których funkcja została zredukowana do kompletowania monarchii; ich orężem stał się dowcip, subtelny i cienki:

„[...] XVIII w. [...] był [...] kwiatem [...] cywilizowanego środowiska, gdzie miejsce pchnięć spada w pojedynkach zajął żart [...]”<sup>7</sup>

W wyniku tych zjawisk i procesów powstała w oświeceniu niezwykle wyrafinowana kultura arystokratyczna, wówczas jeszcze dominująca w Europie (w wieku następnym na pierwsze miejsce wysunęło się mieszczaństwo)<sup>8</sup>. Świetność tej kultury znalazła odbicie w sztuce rokoka, którą Stefan Zweig określa jako „przekulturowany i najdelikatniejszy kwiat prastarej kultury, okres artystycznie wypielegnowanych rąk, a rozigranego i rozpieszczonego ducha.”<sup>9</sup> Z kolei Antal Szerb nazywa rokoko „epoką wdzięku, odcieni, sztuki małych rzeczy”<sup>10</sup>. Dla Arnolda Hausera rokoko jest „wirtuozer-

<sup>3</sup> Podaję datę za: N. Elias: *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*. Przel. T. Zahładowski. Warszawa 1980, s. 408.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 415.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 418-419.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 408.

<sup>7</sup> G. Duby, R. Mandrou: *Historia kultury francuskiej. Wiek X-XI*. Przel. H. Szumańska-Grossowa. Warszawa 1981, s. 394-395.

<sup>8</sup> Zob. A. Hauser: *Społeczna historia sztuki i literatury*. T. 2. Przel. J. Ruszczykówna. Warszawa 1974 (rozdział VI: *Rokoko, klasycyzm i romantyzm: passim*).

W XVIII wieku mieszczaństwo stało się dynamicznie rozwijającą siłą społeczną. Z jej szeregów wywodziło się wielu oświeceniowych pisarzy, artystów i myślicieli. Jednym z najwybitniejszych reprezentantów ówczesnego mieszczaństwa był Jean Jacques Rousseau, który, między innymi, w sposób radykalny zaprotestował przeciw wszelkim formom sztuczności i pozorów w stosunkach międzyludzkich, a więc występował przeciwko kulturze maski, w najszerszym tego słowa znaczeniu. Postawa Rousseau i jego zwolenników pozostawała zatem w opozycji do silnie „zmaskaradyzowanej” kultury arystokratycznej.

<sup>9</sup> S. Zweig: *Maria Antonina*. Przel. Z. Petersowa. Katowice 1990, s. 77.

<sup>10</sup> A. Szerb: *Nuszynek Marii Antoniny*. Przel. K. Pisarska. Warszawa 1991, s. 275.

ską sztuką zdobniczą, pikaną, delikatną i nerwową”<sup>11</sup>. Przytoczone definicje akcentują estetyczną perfekcję sztuki rokoka.

Faza rozkwitu kultury arystokratycznej, przypadająca na epokę oświecenia, zawierała jednocześnie pierwiastki jej rozkładu; była zarazem okresem jej dekadencji. Stopień wyrafinowania, jaki osiągnęła, stał się przeszkodą w dalszym, dynamicznym rozwoju tej kultury. Wyczerpała się w swym wyrafinowaniu: „Wszystko, co stwarza rokoko, sprawia wrażenie bezsilnego [...]”<sup>12</sup> – pisze Hauser. Szerb zaś stwierdza:

„[...] jest to naprawdę koniec, koniec kultury arystokratycznej. Jej ideał, *savoir-vivre*, sztuka znajomości form towarzyskich, osiągnął szczyt na dworze Ludwika XV i w ówczesnym Paryżu – nie mógł się już dalej rozwijać.”<sup>13</sup>

Wyrafinowanie kultury arystokratycznej, prowadzące do dekadencji, znalazło wyraźne odbicie w postawie jej przedstawicieli. Byli znużeni i zmęczeni nadmiernie wysublimowanym i wydelikacjonowanym stylem życia, jakie prowadzili. Żyjący na przełomie XVII i XVIII wieku Antoine Watteau ze zdumiewającą przenikliwością przewidział to znużenie i w sposób mistrzowski przekazał w swoich obrazach<sup>14</sup>. Postacie światowców, przedstawione na nich, są pozbawione autentycznej radości, zmęczone, brakuje im dynamizmu, odgrywają swoje role – kochanków, adoratorów, tancerzy, causeurów bez entuzjazmu. Słusznie zauważył Hauser, że Watteau: „We wszystkim przedstawia ukryty tragizm społeczeństwa, które ginie z powodu możliwości całkowitego zrealizowania swych życzeń.”<sup>15</sup>

Oprócz wymienionych, jedna jeszcze była przyczyna stopniowego wycofywania się szlachty z żołnierskiego rzemiosła: mianowicie rozwój techniki wojskowej. W jej rezultacie znaczenie *par excellence* szlacheckiej formacji militarnej, jaką była jazda, zmalało (choć pozostała nadal znaczącą siłą uderzeniową); wzrosła natomiast ranga formacji, w których służyli przedstawiciele warstw plebejskich – wyposażonej w broń palną piechoty oraz artylerii<sup>16</sup>.

Podobne zjawisko miało miejsce w administracji: ciągle doskonalone systemy zarządzania państwem wymagały licznej rzeszy zawodowych, kompetentnych biurolistów, a nie rozkapryszonych paniczów. W wyniku tych przeobrażeń ilość wolnego czasu, jakim dysponowali przedstawiciele wyższych sfer, powoli, ale systematycznie rosła, osiągając apogeum właśnie w wieku XVIII:

„Obserwowaliśmy już linię oznaczającą wolny czas środowiska maksymalnie nim obdarzonego i widzieliśmy, jak [...] w miarę tworzenia wielkich monarchii [...] zaczęła iść w górę. W w. XVIII doszła do samego pułapu: arystokracja dworska ma sto procent wolnego czasu [...]”<sup>17</sup>

<sup>11</sup> A. Hauser: *Společná historia sztuki...*, T. 2, s. 28

<sup>12</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>13</sup> A. Szerb: *Naszyjnik...*, s. 275.

<sup>14</sup> Zob. J. Weisberger: *Les masques fragiles. Esthétique et formes de la littérature rococo*. Lausanne 1991.  
s. 71; M. Paszkiewicz: *Zrywając kwiaty w Stabie*. Kraków 1977, s. 93.

<sup>15</sup> A. Hauser: *Společná historia sztuki...*, s. 16.

<sup>16</sup> Zob. M. Howard: *Wojna w dziejach Europy*. Przeł. T. Rybowski. Wrocław 1990, s. 92–98.

<sup>17</sup> A. Bocheński: *Dygresje o wyższej i niższej kulturze*. Warszawa 1972, s. 119.

Nadmiar wolnego czasu zrodził nudę, która dotkliwie dawała się we znaki ówczesnym światowcom:

„Paryżanie ze względu na swoje wielkomicjskie i francuskie pochodzenie są zawsze głodni sensacji, a musieli być jeszcze bardziej wyglodzeni w XVIII wieku, o którym jego znakomity znawca, Victor Du Bled, powiada, że żaden wiek nie był do tego stopnia znudzony.”<sup>18</sup>

Przedstawiciele oświeceniowego establishmentu byli więc znudzeni i zmęczeni zbytnim wyrafinowaniem stylu życia i nadmiarem wolnego czasu.

\*  
\*   \*  
\*

Były różne sposoby ucieczki osiemnastowiecznych światowców od nudy i znudzenia. Uciekano w świat sentymentalnej prostoty, w wiejskość. Jak grzyby po deszczu powstawały sielskie rezydencje w postaci chat krytych słomą, które imitowały wieśniacze lepianki. Popularne stały się ogrody angielskie, krajobrazowe, w których roślinność rozwijała się w sposób naturalny, w przeciwieństwie do parków francuskich, sztucznie uformowanych ręką człowieka. Ale arystokratyczna ucieczka w naturalność okazała się pozorna. Rozmiłowani w zbytku i luksusie światowcy nie potrafili już w sposób autentyczny zerwać z wyrafinowaniem i przepychem kultury, którą stworzyli. Nieefektywnie wyglądające domki o słomianych dachach kryły w sobie luksusowe wnętrza; ich standard w niczym nie ustępował pałacowym wnętrzom. Oglądane przez światowców w specjalnie zaprojektowanych, komfortowych „wioskach” krowy – perfumowano:

„Gdy odwiedza [królowa Maria Antonina] w oborze krowy, niewidzialna ręka czyści przedtem, oczywiście, podłogę jak posadzkę, maluje sierść Brunette na kolor mahoniowobrazowy, a Blanchette – na świeżo biały; spienione zaś mleko nie jest podawane w pospolitych szkopkach, lecz w wiadrach porcelanowych, specjalnie wyrabianych przez fabrykę w Sèvres i znaczonych jej monogramem...”<sup>19</sup>

Naturalność ogrodów także mogła budzić nieufność: porozrzucane po przestrzeniach parkowych glazy i skały nierzadko były bowiem zrobione z pomalowanych desek<sup>20</sup>.

W inny również sposób próbowano uciec od nudy i zmęczenia wyrafinowanym stylem życia: mianowicie w jeszcze większe wyrafinowanie, przybierające formy ekscentryczne, osobliwe i dziwaczne. Nadwątłone używaniem i nadużywaniem systemy nerwowe ludzi z towarzystwa pożądały nowości. Repertuar nowości, z racji tego, że był nieustannie eksploatowany, w coraz większym stopniu ograniczał się do zjawisk osobliwych i nadzwyczajnych. Stąd tak częste ich występowanie w tej epoce. Księżnę Karolinę z Gozdzkich von Nassau-Siegen wprawił w stan zachwyty pożar

<sup>18</sup> A. Szerb: *Naszyjnik*..., s. 104.

<sup>19</sup> S. Zweig: *Maria Antonina*..., s. 90-91.

<sup>20</sup> Świetnie tę nienaturalność i przesadę w imitowaniu natury ujął Bris: „Francuski grobowiec koło chińskiej huśtawki, sosnowych skał i nowiutkich ruin.” (Cyt. za: G. Janneau: *Encyklopedia sztuki dekoracyjnej*. Przel. J. Arnold i E. Kiełczewska. Warszawa 1978, s. 202.

własnego pałacu: takie zdarzenie należało do rzadkości; mieściło się więc w kategoriach uroczej niespodzianki – i tak było przez księżnę odbierane:

Gdy śliczny jej [Karoliny von Nassau-Siegen] pałac, który miała w Warszawie, palil się, zatrzymała się w domu naprzeciw niego, siadła w oknie dla przypatrzenia się pożarowi i śpiewała arie Didony oglądającej Kartago w płomieniach.<sup>21</sup>

Zachwyt nad pożarem własnego pałacu i jednocześnie śpiewanie arii, adekwatnej do tej sytuacji, miały coś z perwersji, zrozumiałej w świetle panującej wówczas atmosfery znużenia i znudzenia.

Szukano także rozrywki w różnorodnych formach maskarady. Zaspokajały psychiczną potrzebę nowości i odmienności. Przebierano się z wielką skwapliwością za Turków, Arabów, wschodnich dygnitarzy czy plebejuszy, by choć na chwilę poddać się złudnemu przeświadczeniu o zmianie tożsamości. Wielkie widowiska maskaradowe niosły dodatkowe emocje związane ze scenérią, w której się odbywały, odmienną od tej, w której żyli na co dzień uczestnicy tych widowisk, najczęściej antyczną bądź orientalną. Sceneria ta stwarzała możliwość złudnych, ale frapujących i atrakcyjnych wędrówek w czasie i przestrzeni: można było nie tylko poczuć się (z racji przebrania) Arabem, Turkiem czy Chińczykiem, ale także (dzięki owej scenerii) chwilowo mieć złudzenie przebywania w Chinach, Arabii, Turcji czy w antycznym Rzymie.

Natomiast przebieranki o mistyfikatorskim charakterze przybierały postać podniecającej gry. U podłoża tego podniecenia leżały jednocześnie – i ciekawość, i niepewność wyniku mistyfikacji: czy zakończy się sukcesem, czy też niepowodzeniem, a nawet – kompromitacją. Atrakcyjna dla mistyfikatora była możliwość obserwacji zachowania otaczających go osób, nieświadomych mistyfikatorskich poczyną. Interesujący wreszcie (zarówno dla mistyfikatora, jak i mistyfikowanych) był moment demistyfikacji (zarówno dobrowolnej, jak i odkrytej, ujawnionej przez otoczenie).

Niebagatelne znaczenie miały także, jako forma relaksu, same procedury przygotawcze do maskaradowej „gry”. Należało wymyślić odpowiednie stroje, czuwać nad ich przygotowaniem, kontrolować krawców (i innych dostawców, pracujących na potrzeby maskarady). Należało, jeżeli chodzi o maskaradowe widowiska, obmyślić ich szkicowy scenariusz, jeżeli zaś chodzi o „gry” mistyfikatorskie – poćwiczyć fałszywą kreację tak, by dojść do perfekcji w wykonywaniu przygotowywanego „numeru”. Od perfekcji wykonawstwa bowiem zależało w dużym stopniu powodzenie mistyfikacji. Wszystkie te czynności przygotowawcze absorbowały uwagę, wypełniając wolny czas światowców, którego, jak już wspomniałem, mieli w nadmiarze.

---

<sup>21</sup> L. Engeström: *Pamiętniki*. Przeł. J. I. Kraszewski. W: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, T. 2. Oprac. i wstęp W. Zawadzki. Warszawa 1963, s. 139.

Dzięki tym zaletom, wszelkie formy rozrywek o charakterze maskaradowym zyskały w tej epoce ogromną popularność: możemy mówić o zjawisku oświeceniowej maskaradomanii.

Oprócz znużenia i przesytu, charakteryzujących przedstawicieli oświeceniowego *high life*, występowały, oczywiście, jeszcze inne przesłanki, które zadecydowały o powodzeniu rozrywek maskaradowych w tym czasie. W naszym przekonaniu, znużenie i przesyt wydają się stanowić jednak zasadniczą przyczynę tego zjawiska. Dla tego tylko właśnie one stały się tutaj przedmiotem uwagi i zainteresowania.

# *Z katalogu „technik maskaradowych”*

Rozrywki maskaradowe odznaczały się dużą różnorodnością, co zostało zasygnalizowane w poprzednim rozdziale. W niniejszym zajmujemy się bardziej szczegółowym omówieniem „gier” maskaradowych, reprezentatywnych dla obyczajowości czasów oświecenia; pamiętając, że – zgodnie z wcześniejszymi założeniami (sformułowanymi we wstępie) – terminem „maskarada” obejmujemy dość rozległą sferę ludzkich zachowań i gestów, mających na celu: zmianę wyglądu i tożsamości, udawanie, wprowadzanie w błąd za pomocą fałszywej „kreacji”.

## **Reduty i bale maskowe**

Reduta to „publiczny bal maskowy” – podaje *Słownik języka polskiego*, opatrując tę definicję uwagą, że takie znaczenie tego wyrazu jest obecnie przestarzałe.

W oświeceniowej Europie reduty należały do najpopularniejszych zabaw. W Polsce (w Warszawie) pojawiły się, jak informuje Jędrzej Kitowicz, „w średnich latach panowania Augusta III”<sup>1</sup>; natomiast Zygmunt Gloger, zapewne za Antonim Magierem, datuje ich początek w naszym kraju już na lata panowania Augusta II<sup>2</sup>. Kitowicz pisze o wielkiej ekspansywności tej zabawy na gruncie polskim – stopniowo zyskiwała coraz więcej zwolenników i zagorzałych wielbicieli. Początkowo, według autora *Opisu obyczajów*, był jeden przedsiębiorca organizujący reduty (Salvador, Włoch); odbywały się wówczas tylko w jednym miejscu. Później było już w tej branży kilku antreprenerów (przedsiębiorców). Początkowo urządzano je w okresie od Nowego Roku aż do Wstępnej Środy – tylko dwa razy w tygodniu (we wtorek i w czwartek); później częstotliwość

---

<sup>1</sup> J. Kitowicz: *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Wstęp M. Dernałowicz. Warszawa 1985, s. 300.

<sup>2</sup> W *Estetyce miasta stołecznego Warszawy* A. Magiera czytamy: „Pierwsze reduty w Warszawie były przy ulicy Piekarskiej w domu, jak mniemać można dla swej obecności, teraz pod L. 105, na których wspomniany panujący [August II] przeżywał do późnej nocy.” (Wrocław 1963, s. 266).

Natomiast w *Encyklopedii staropolskiej* Z. Gloger pisze: „Pierwsze reduty w Warszawie były przy ulicy Piekarskiej, w domu pod N° 105, za panowania Augusta II Sasa, który, jako miłośnik zabaw, do późnej nocy w nich uczestniczył.” (T. 4. Warszawa 1974, s. 150).

organizowania redut wzrosła aż do pięciu dni w tygodniu (odbywały się w poniedziałek, środę, czwartek i niedzielę); wolne od nich były więc tylko piątki i soboty<sup>3</sup>.

Charakter publicznych balów maskowych miały również bezpłatne zabawy organizowane przez arystokratów; na bale te wydawano bilety wstępu, ale tylko po to, aby limitować liczbę uczestników ze względu na ograniczoną powierzchnię pomieszczeń, w których były urządzane. Organizowano także bale maskowe, na które wydawano wyłącznie imienne zaproszenia; traciły wówczas publiczny, redutowy charakter, nabierając cech prywatności.

Liczba uczestników publicznych balów maskowych była w tych czasach imponująca. Według Kitowicza, w okresie panowania Augusta III na reducie bawilo się przeciętnie 500 masek. James Harris, podróżujący po Polsce w czasach Stanisława Augusta, liczbę uczestników reduty urządzonej przez księcia Karola Radziwiłła szacował na około 3 tys. Z kolei Elise von der Recke określiła liczbę gości bawiących się na balu maskowym w dniu 26 listopada 1791 roku w pałacu radziwiłłowskim – na 2400. Fryderyk Schulz oceniał przeciętną ilość redutników na maskaradowej imprezie u schyłku panowania Stanisława Augusta na 2–3 tys. Na redutach wiedeńskich, zauważa Julian Ursyn Niemcewicz, bawilo się „do 3000 masek”<sup>4</sup>. Liczbę 2–3 tys. gości jednorazowo bawiących się na imprezie redutowej należy uznać za średnią europejską. Można stwierdzić, że reduty były najbardziej masową rozrywką w epoce oświecenia.

Wielka liczba uczestników publicznych balów maskowych, a także ich żywiołowość prowadziły niekiedy do wypadków (najczęściej zachodziła groźba stratowania). Sytuację taką opisała Stéphanie Félicité de Genlis:

[...] oderwano mnie nagle od ramienia diuka d'Orléans. Uniesiona zostałam przez przesuwający się w te i nazad tłum. Albowiem wielu ludzi chciało zawracać; byli oni nawet w większości. Tłum mnie popychał, objął, ścisnął, porywał; stopami nie dotykałam już podłogi. W owej skrajności na próżno szukałam oczyma diuka d'Orléans, całkowicie straciłam go z widoku. Trwoga ma sięgała szczytu, kiedy raptem jakies niebieskie domino, bardzo postawnej budowy i gibkie, forsuje wszystkie przeszkody, ku mnie się rzuca, unosi mnie jak piórko, porywa i, z impetem podobnym furii, przenosi do sali królewskiej, gdzie było dość przestronnie.<sup>5</sup>

Pani de Genlis udało się szczęśliwie uniknąć cielesnych obrażeń, ale pani Rousse de Corse nie miała już takiego szczęścia: „[...] upadła, zdeptano ją nogami; była

<sup>3</sup> J. Kitowicz: *Opis obyczajów*..., s. 300.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 301; J. Harris: *Dziennik pobytu w Polsce*. Przeł. Z. Lewinówna. W: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*. T. 1. Oprac. i wstęp W. Zawadzki. Warszawa 1963, s. 300; E. van der Recke: *Na polskim dworze królewskim*. Przeł. W. Zawadzki. W: *Polska stanisławowska...*, T. 2, s. 256; F. Schulz: *Podróże Infantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*. Przeł. J. I. Kraszewski. W: *Polska stanisławowska*..., T. 2, s. 524; J. U. Niemcewicz: *Pamiętniki czasów młodości*. T. 1. Oprac. i wstęp J. Dłhm. Warszawa 1957, s. 165.

<sup>5</sup> S. F. de Genlis: *Pamiętniki*. Przeł. W. Gilewski, wstęp S. Meller, przypisy M. L. Kalinowski. Warszawa 1985, s. 467.

w stanie godnym pożałowania. Zawezwano pomocy cyrulika i puszczano jej krew na miejscu.”<sup>6</sup>

W pamiętnikach z epoki oświecenia znajdujemy liczne dowody wielkiej popularności redut, masowości i powszechności tej zabawy. Ich autorzy nierzadko przekazują informacje o osobistym uczestnictwie bądź uczestnictwie przyjaciół w imprezach redutowych. „Na reducie, na którą się wybrałem [...]”<sup>7</sup> – informuje Henryk Lehn-dorff; Henriette-Louise d’Oberkirch zaś stwierdza, iż udała się do księżny de Bourbon, aby obejrzeć strój przygotowany przez przyjaciółkę na bal maskowy w paryskiej operze; „moda na przebieranie jest coraz powszechniejsza”<sup>8</sup> – konkluduje pani d’Oberkirch. Z dziennika von der Recke dowiadujemy się, że jego autorka nie stroniła od rozrywek redutowych; brała udział między innymi w reducie, na której panował „ścisk [...] okropny”; dalej stwierdza: „[...] bez mego przewodnika zostałabym strącona przez tłum”<sup>9</sup>. Inny cudzoziemiec podróżujący po stanisławowskiej Polsce, wspomniany Schulz, omawiając repertuar rozrywek, jakim oddawali się księżna Izabela Czartoryska, jej mąż, Adam Kazimierz, oraz ich dzieci, wymienił również publiczne bale maskowe:

Jeśli pora zapust, proponuje ktoś z towarzystwa pójść na redutę – idą. Młodsza i piękniejsza część owego pikniku wpadła na tę samą myśl, i tak mąż i żona schodzą się jeszcze raz [...] zamaskowani.<sup>10</sup>

Bale maskowe były namiętnością oświeceniowych władców; lubował się w nich zwłaszcza August II Sas; uwielbiał nie tylko reduty; lubił także inne formy maskaradowej zabawy; chciał przekształcić swoje życie w pasmo nieustannych maskarad. W jakimś stopniu, dzięki posiadanej władzy i środkom finansowym, cel ten osiągnął<sup>11</sup>.

Bale maskowe były nie tylko namiętnością dorosłych; organizowano tego typu imprezy dla dzieci. W utworze *Święcone, czyli pałac Potockich w Warszawie* pani W. opowiada:

<sup>6</sup> Ibidem, s. 468.

<sup>7</sup> E. A. H. von Lehn-dorff: *Dzienniki*. Przeł. W. Zawadzki. T. 2. W: *Polska stanisławowska*..., s. 19.

<sup>8</sup> H.-L. d’Oberkirch: *Wspomnienia*. Przeł. E. T. Sadowska, wstęp i przypisy S. Meller. Warszawa 1981, s. 89.

<sup>9</sup> E. van der Recke: *Na polskim dworze królewskim*..., s. 248.

<sup>10</sup> F. Schulz: *Podróż Inflanckiego*..., s. 492.

<sup>11</sup> Skłonność Augusta II do przebierańek uwypuklił J. I. Kraszewski w powieści *Hrabina Cosel*; oto jeden z jej fragmentów, w którym została opisana ta cecha króla:

„Nie było naówczas w Niemczech, a może w całej Europie, świetniejszego dworu nad dwór Augusta II. Nigdzie zabawy z bujniejszą nie mogły być wymyślone fantazją, z bezwzględniejszą wykonane rozrzutnością. Cokolwiek najwyuzdańsza wyobraźnia wyroić może, tu się spełniało, w dzień biały, nie patrząc ani pory roku, ani na nieziemskie koszty, ani na to, co sobie ludzie o tym powiedzą.

Jednego dnia dwór stawał się Olimpem, królowa grać musiała rolę kapłanki bogini Westy, król przebierał się za Apollina lub Herkulesa, panie występowały w stroju nimf; pierwsza z nich jako Diana lub Wenus, ostatnie jako diady i kapłanki. To znowu król stawał się cesarzem japońskim i wszyscy Japończykami być musieli. Czasem przychodziła kolej na Turcję i maskarada przenosiła wszystkich na wschód lub Altmarkt drezdeński zmuszonym był udawać plac Świętego Marka, a Sasi – wenecką szlachtę i gondolierów, i to w styczniu na śniegu.



Ten salon [w pałacu Potockich] przypomina mi bal dziecinny, dany przez księżną marszałkową Lubomirską. bal, na którym zaledwo mając lat dziesięć, przebrana za panią de Pompadour, tańcowałam menueta z Pawłem Bielińskim, przebranym za Ludwika XV [...].<sup>12</sup>

To właśnie na takich balach mali światowcy zarażali się pasją przebierania.

O wielkiej popularności publicznych balów maskowych w tej epoce świadczy fakt, iż były często urządzone z okazji różnego rodzaju rocznic i jubileuszy – jako forma ich uświetnienia. I tak wspomnianą już redutę na 3 tys. masek książę Karol Radziwiłł wydał z okazji urodzin carycy Katarzyny II. Zorganizował także wielki bal maskowy w Raguzie, głośny w całej Europie, na cześć księżniczki Tarakanowej (podającej się za córkę carycy Elżbiety Pietrowny). Jean Moreau (Młodszy) utrwalił na płótnie bal maskowy, urządzony w wielkiej Galerii Wersalskiej z okazji ślubu francuskiego następcy tronu. Bale maskowe zaczęły skutecznie rywalizować z przedstawieniami teatralnymi i operami, formami rozrywek tradycyjnie uświetniającymi wszelkiego rodzaju rocznice.

Reduty odegrały pewną rolę w demokratyzowaniu stosunków społecznych. Redutowa maska zrównywała bowiem wszystkich uczestników balu pod względem towarzyskim: pozwalała plebejuszowi bawić się bez żadnych ograniczeń i bez skrzępowania ze światowcami. Kitowicz pisze:

Szewc, krawiec i inny jakikolwiek rzemieślniczek, okryty maską, hulał sobie za równo z panami. Skoroby ją zaś zdjął i chciał się z kimś godniejszym spoufalić, natychmiast zostałby zafrontowany.<sup>13</sup>

Lehndorff zaś wyznaje:

Na reducie, na którą się wybrałem, mój kamerdyner bawił się lepiej ode mnie, gdyż miał zaszczyt obtańcowywać wszystkie hrabianki.<sup>14</sup>

\*  
\*      \*

Na czym zasadzał się rozrywkowy charakter redut? Według Kitowicza można było bawić się na nich w trojaki sposób: tańczyć, grać w karty i „przypatrywać się

---

Mistrzem ceremonii był sam król, on rozpisywał role, on nakazywał ubiory, a kto się najkosztowniej i najsmakowniej ustroił, zyskiwał łaskę pańską. Ani ministrowie, ani najwyżsi dygnitarze dworu nie byli od tej pańszczyzny wolnymi.” (rozdział V z rękopisu (karty nr 82–86), publikowany po raz pierwszy w 1967 roku w aneksie do: *Hrabina Cosel*, Warszawa 1988, s. 283).

<sup>12</sup> L. Potocki: *Święcone, czyli pałac Potockich w Warszawie*, Warszawa [b. r.], s. 32.

<sup>13</sup> J. Kitowicz: *Opis obyczajów...*, s. 301.

<sup>14</sup> E. A. H. von Lehndorff: *Dzienniki...*, s. 19.

jedni drugim”<sup>15</sup>. Przywoływany już kilkakrotnie Schulz określił ludyczną istotę balu maskowego tak: „cała zabawa zależy od błakania się wśród tłumu tu i ówdzie”<sup>16</sup>.

To Schulzowskie „błakanie się wśród tłumu tu i ówdzie” jest tożsame z formułą Kitowicza „przypatrywania się jedni drugim”. Niewątpliwie była to specyficznie reductowa rozrywka.

Dla plebejskich uczestników balów maskowych dodatkowe źródło satysfakcji stanowiła zapewne również możliwość nieskrępowanej zabawy w towarzystwie szlachetnie urodzonych; zwłaszcza możliwość partnerowania im w tańcu.

Takie były „oficjalne” przyjemności, jakich dostarczały reduty. Ich atrakcyjność nie ograniczała się jednak wyłącznie do przyjemności „oficjalnych”; można było zakosztować na nich także „nieoficjalnych” rozkoszy. Bale maskowe sprzyjały załotom i różnym rodzajom gry miłosnej; szerzyła się rozwiązłość, do czego przyczyniał się niewątpliwie maskowy kamuflaż. Według Niemcewicza, reduty były „prawdziwym teatrem zbytków i rozwiązłości”<sup>17</sup>.

Przed kawalerami i damami, którzy przybyli na redutę dla gry miłosnej, otwierały się, informuje o tym Kitowicz, dwie możliwości: mogli wynająć pokój od organizującego imprezę antrepeniera (podając oficjalnie godziwy cel); drugi sposób sprowadzał się do jej sekretne go opuszczenia; kochankowie udawali się karetą do domu amanta lub jego wybranki albo też, kiedy nie mieli takiej możliwości, prowadzili grę miłosną nie wychodząc z karety, nakazawszy stangretowi jeździć „po odległych ulicach”<sup>18</sup>. Po skończonej randce, dyskretnie, każde z osobna, powracali na redutę. Z racji olbrzymiej ciżby, było niemożliwością udowodnić małżonce, że chwilowo opuściła bal maskowy.

Na redutach snuło się intrygi nie tylko miłosne, także polityczne – i to o poważnym znaczeniu. Panujący na tych zabawach tłok, a także przebranie stanowiły ułatwienie nie tylko dla kochanków, również dla zamachowców; prowokowały wręcz do zamachów.

Na balu maskowym został postrzelony (jak okazało się później śmiertelnie) Gustaw III, król Szwecji (nazywany także królem rokoka):

„16 marca 1792 roku, na przekór anonimowej informacji, jaką otrzymał, ostrzegającej o przygotowywanym zamachu na jego życie, Gustaw III poszedł do opery sztokholmskiej, gdzie wydawano ostatni bal sezonu. Ubrany był w białą maskę i czarny płaszcz, uszyty według kroju weneckiego. Od pierwszych taktów preludium króla otoczyły liczne czarne maski. Jedna z nich, krył się za nią Jacob Johan Anckarström, dawny oficer gwardii, oddała strzał w plecy króla. 29 marca Gustaw III zmarł na skutek odniesionej rany.”<sup>19</sup>

Dla politycznych losów Danii ważny był z kolei bal maskowy, jaki odbył się 17 stycznia 1772 roku w królewskiej rezydencji Christansborg. Spiskowcy duńscy do-

<sup>15</sup> J. Kitowicz: *Opis obyczajów...*, s. 301.

<sup>16</sup> F. Schulz: *Podroże Inflantczyka...*, s. 525.

<sup>17</sup> J. U. Niemcewicz: *Pamiętniki czasów młotych...*, s. 71.

<sup>18</sup> J. Kitowicz: *Opis obyczajów...*, s. 303.

<sup>19</sup> F. Bluche: *Le despotisme éclairé*, Paris 1969, s. 308.

konali na nim przewrót państwowy, wymuszając na obłąkanym Chrystianie VII nakaz aresztowania Johanna Friedricha Struensee, sprawującego w imieniu króla faktyczne rządy w państwie; z królewskiego rozkazu zaaresztowano wówczas również Enevolda Brandta, współpracownika Struensee, i królową Karolinę Matyldę, żonę Chrystiana VII, kochankę Struensee<sup>20</sup>.

Jak widać, na balach maskowych przyjemność oglądania przebranych mieszała się ze zmysłowym użyciem i namiętnościami politycznymi.

W jakie stroje przebierali się bywalcy polskich redut?

Von der Recke zapisała w swoim dzienniku, że na wspomnianym już balu maskowym, który odbył się 26 listopada 1791 roku, księżna Helena Radziwiłłowa i jej córka Krystyna „przebrały się za Cyganki”<sup>21</sup>. Z kolei Schulz wspomina, iż młodzi książęta Czartoryscy lubili udawać diabełków<sup>22</sup>. W innym miejscu swojego dziennika tenże autor stwierdza, że najczęściej widywano na redutach postacie mnichów, stróżów, woźniców, kozaków, diablów, Żydów i nietoperzy; kobiety zaś przeważnie przebierały się za Żydówki, „rusińskie” chłopki, Turczynki oraz wieśniaczki<sup>23</sup>.

Struktura tych masek – zdecydowanie przeważają maski o charakterze plebejskim – dowodzi, że polskie reduty (choć niewątpliwie reguła ta obowiązywała w całej Europie) były zdominowane przez przedstawicieli szlachty i arystokracji, to właśnie oni, na co dzień panowie, lubili podczas zabawy udawać plebejuszy, doznając satysfakcji, jaka płynie z poczucia odmienności.

\*  
\*      \*

Bale maskowe w czasach współczesnych zostały zepchnięte na margines rozrywki. Najczęściej organizowane są dla dzieci, dorośli urządzają je rzadko. Dlatego trudno nam dzisiaj zrozumieć tak do końca ten fenomen obyczajowy, jakim była ogromna popularność balów maskowych w epoce oświecenia.

## Zabawa w teatr

W oświeceniu rozwijały się nie tylko teatry publiczne. W arystokratycznych (przede wszystkim) pałacach powstawały sceny prywatne. Można mówić o dwóch ich rodzajach. Pierwszy stanowiły prywatne teatry korzystające z usług zawodowych zespołów aktorskich. Drugi typ sceny prywatnej tworzyły teatry towarzyskie (*théâtres de société*). Sztuki odgrywali tutaj sami światowcy. Oświeceniowe teatry prywatne w praktyce

<sup>20</sup> Ibidem, s. 293–294.

<sup>21</sup> E. von der Recke: *Na polskim dworze królewskim...*, s. 257.

<sup>22</sup> F. Schulz: *Podróż Infantczyka...*, s. 492.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 524.

dość często łączyły oba te rodzaje przedstawień: udostępniały swoje sceny zarówno zespołom zawodowych aktorów, jak i światowcom-amatorom. Teatr prywatny o charakterze *stricte* zawodowym niewątpliwie wymagał większych nakładów finansowych. Skoro podejmowało się regularnie zespoły zawodowe, to należało dysponować odpowiednią salą z zapleczem. Towarzyskie przedstawienia można było natomiast urządzać właściwie w każdym większym pomieszczeniu pałacowym.

Teatry prywatne rozwijały się nie mniej świetnie niż publiczne. Zwłaszcza teatry towarzyskie przeżywały okres *prosperity*. We Francji, jak stwierdza Władysław Tomkiewicz, teatry te „tak się rozpowszechniły, że niemal w każdym *hôtel*, jak i zamiejskim *château* działała jakaś trupa amatorska”<sup>24</sup>.

W wielu krajach sytuacja pod tym względem przedstawiała się podobnie jak we Francji; liczne teatry towarzyskie funkcjonowały również w Polsce: „Teatry amatorskie po wszystkich znaczniejszych domach były ulubioną rozrywką”<sup>25</sup> – pisze Józef Ignacy Kraszewski. Schulz zaś notuje w dzienniku podróży: „W wielu pałacach w Warszawie znajdowały się dobrze urządzone sceny, na których dawano w kółku familijnym komedijki i operetki [...]”<sup>26</sup>.

Podobne spostrzeżenia odnajdujemy w *Pamiętnikach* Juliana Ursyna Niemcewicz: „Jedną z potocznych naówczas zabaw było granie w towarzystwach komedij, oper, a nawet tragedj [...]”<sup>27</sup>.

W oświeceniowej Polsce znane teatry prywatne (zarówno o profilu zawodowym, jak i towarzyskim) funkcjonowały między innymi w Białymstoku (Branickich), Puławach (Czartoryskich), Dukli (Mniszechów), Łańcucie (Lubomirskich), Różanej (Sapiehów), Słonimiu i Siedlcach (Ogińskich), Nieświeżu (Radziwiłłów). Wymieńmy jeszcze *théâtre de société* działający na zamku królewskim w Warszawie, przeniesiony później do Łazienek, letniej rezydencji Stanisława Augusta<sup>28</sup>.

Światowcom polskim czasów oświecenia przypisywano duży talent teatralny. Schulz wyznawał: „Znakomitsze panie i panowie polscy mają wiele zdolności do teatru i szczęśliwie na amatorskich scenach często się z nimi popisują”<sup>29</sup>.

Na fakt ten zwrócił również uwagę Jean Fabre, znany polonista francuski, stwierdzając, że „światowców obdarzonych teatralnym talentem, zdolnych dobrze odegrać sztukę w języku francuskim, było w oświeceniowej Warszawie tak wielu, iż bezcelowym stawało się osiadanie tam francuskich aktorów”<sup>30</sup>.

Ta popularność w oświeceniu prywatnych teatrów miała swoje źródło w teatralnych fascynacjach epoki. Ale nie tylko. Teatry te zaspokajały także w stopniu pełniej-

<sup>24</sup> W. Tomkiewicz: *Rokoko*. Warszawa 1988, s. 266.

<sup>25</sup> J. I. Kraszewski: *Polska w czasach trzech rozbiorów*. T. 1. Warszawa 1902, s. 290.

<sup>26</sup> F. Schulz: *Podróż Inflanckiego*, s. 515.

<sup>27</sup> J. U. Niemcewicz: *Pamiętniki czasów młodości*, s. 107.

<sup>28</sup> Zob. S. Windakiewicz: *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*. Kraków 1921, s. 74-98; L. Simon: *Reperuar teatrów w Polsce za czasów Stanisława Augusta*. „Pamiętnik Literacki” 1929, z. 2, s. 242-282; Idem: *Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*. Warszawa 1935, *passim*.

<sup>29</sup> F. Schulz: *Podróż Inflanckiego*, s. 515.

<sup>30</sup> J. Fabre: *Stanislas-August Poniatowski et l'Europe des Lumières*. Paris 1952, s. 371-372.

szym niż teatry publiczne pragnienie przyjemności i rozrywki, tak powszechne wśród sfer wyższych; przede wszystkim stwarzały możliwość bardziej wyrafinowanej zabawy. Repertuar scen prywatnych zależał bowiem wyłącznie od gustu właścicieli, a także od upodobań ich przyjaciół. Dopuszczano na scenę tylko to, co dostarczało im satysfakcji i budziło zaciekawienie. Występowała rozbieżność pomiędzy repertuarem teatrów publicznych i prywatnych. W publicznych – przeważały sztuki poważne i wzniosłe, o wyraźnym zabarwieniu dydaktycznym, często nudne. Repertuar scen prywatnych, przeciwnie, obejmował utwory o lżejszej tonacji, nierzadko frywolne czy wręcz obsceniczne. Właściciele teatrów prywatnych w mniejszym stopniu krępowały wymogi cenzury – z racji zamkniętego (w przytłaczającej większości) charakteru tych scen, dostępnych tylko dla wyselekcjonowanej publiczności. Zwłaszcza francuskie sceny prywatne słynęły ze śmiałego repertuaru. Z obscenicznych przedstawień głośne były między innymi teatry księcia de Hénin oraz panny de Guimard, finansowanej przez księcia de Soubise<sup>31</sup>. Z bardziej znanych także teatr na zamku w Brunoy, należący do hrabiego Prowansji, brata Ludwika XVI, bulwersował nieprzyzwoitym repertuarem:

Znacznie mniej podziwu wzbudziły sprośne i niestosowne spektakle wystawione na zamku [w Brunoy] przed kilkoma laty [przez hrabiego Prowansji]. Król [Ludwik XVI], który do obejrzenia ich dał się namówić ulegając swej słabości do brata, wielce był potem skruszony; trudno sobie wyobrazić podobną rozwiąłość.<sup>32</sup>

W Polsce różnice między repertuarem sceny publicznej i prywatnej nie były aż tak skrajne, jak we Francji. Odgrywane publicznie i w teatrach prywatnych utwory nierzadko pokrywały się – na obu scenach wystawiano między innymi *La Partie de chasse d'Henri IV* Charles'a Collégo czy *Polaka cudzoziemca w Warszawie* Feliksa Oraczewskiego albo *L'Anthipatie de mariage* Maurice'a Glayre'a<sup>33</sup>. Przeważnie jednak sztuki grywane na scenach prywatnych odznaczały się lżejszą treścią od przedstawianych w teatrach publicznych, podobnie jak we Francji czy innych europejskich krajach; na przykład bardzo rzadko pojawiały się w repertuarze polskich *théâtres de société* tragedie, tak typowe dla sceny publicznej. Stanisław Windakiewicz, charakteryzując repertuar teatrów prywatnych, pisał: „[...] wytwarza się pojęcie repertuaru domowego [...], pokazują się sztuki z poufalszym, serdeczniejszym i swobodniejszym odzieniem, niż na to temat publiczny pozwala”<sup>34</sup>.

Liczna grupa autorów, wystawianych na prywatnych scenach, wywodziła się ze sfer wyższych i aktywnie uczestniczyła w życiu towarzyskim:

<sup>31</sup> Zob. J. Lojek: *Wiek markiza de Sade. Szkice z historii obyczajów i literatury we Francji XVIII wieku*. Lublin 1973, s. 74, 81–83.

<sup>32</sup> H.-L. d'Oberkirch: *Wspomnienia...*, s. 31.

<sup>33</sup> Zob. B. Król-Kaczorowska: *Teatr na zamku królewskim w Warszawie*. Warszawa 1985, s. 50; „Journal Littéraire de Varsovie” (décembre 1777, janvier 1778). W: L. Bernacki: *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T.1. Lwów 1925, s. 141, 146.

<sup>34</sup> S. Windakiewicz: *Teatr polski...*, s. 88.

[...] hrabina Unruh, najlepsza przyjaciółka mojej [K. H. Heykinga] żony, prosiła mnie o zaaranżowanie niewielkiej komedii z okazji przyjęcia, jakie urządziła. [...] Ponieważ nie znalazłem akurat odpowiedniej sztuki, ułożyłem sam komediijkę i kuplety do niej.<sup>35</sup>

Pani Unruh postanowiła urządzić spektakl z powodu wydawanego przyjęcia. Często bodźcem do organizowania towarzyskich przedstawień teatralnych były obchodzone urodziny, imieniny, śluby. Sięgnijmy po przykłady. W styczniu 1748 roku młodzi Żalusczy, synowie kuchmistrza litewskiego, na imieniny stryja Jędrzeja, biskupa krakowskiego, wystawili w swoim domu *La Mort de César* Woltera oraz komedię francuską. Z okazji urodzin księcia Karola Radziwiłła w teatrze w Nieświeżu odegrano w lutym 1751 roku sztukę pt. *Niecnota w sidłach rozumu*. Również w prywatnym teatrze Radziwiłłowskim w Żółkwi wystawiono operetkę, która uświetniła zaślubiny wspomnianego księcia Karola Radziwiłła z Marią z Lubomirskich<sup>36</sup>. Stéphanie Félicité de Genlis uczciła imieniny pana de Puisieux napisaniem i wystawieniem sztuki:

[...] napisałam coś w rodzaju sztuki, w której występowali wszyscy jego [pana de Puisieux] lokaje. Ja grałam w niej samego pana de Puisieux [...].<sup>37</sup>

Towarzyskie inscenizacje, a także przedstawienia odgrywane „na zamówienie” przez zawodowych aktorów, pełniły więc w środowisku arystokratycznym funkcję atrakcyjnego upominku, przyjmowanego z wdzięcznością przez obdarowywanych.

Sztuki grywane w *théâtre de société* nie tylko dobierano (czy pisano) z punktu widzenia uroczystości, do których uświetnienia zostały przewidziane. Światowicz-aktor, znając osoby, które miały zagrać w tworzonej przez niego sztuce, często uwzględniał ich możliwości aktorskie, temperament, urodę; kreślił postacie sceniczne pod konkretnych światowców. Odwołajmy się ponownie do przykładów. Jest wielce prawdopodobne, że hrabia Jan Potocki, jedyną postać kobiecą *Parad*, które napisał dla teatru towarzyskiego w Łańcucie (siedzibie księżny Elżbiety Lubomirskiej, teściowej), uformował tak, aby zadowolić Annę Teofilę z Sapiechów, żonę Seweryna, brata. Być może nawet ze względu na nią *Parady* powstały. Anna Teofila sprawdziła się w tej roli, czego dowodzi treść poświęconej jej dedykacji, jaką Potocki zamieścił w edycji *Parad* z 1793 roku:

Pani!

Łaskawość, jaką okazałaś, zgodziwszy się uświetnić swoim talentem te dramatyczne ekstrawagancje, ośmiela mnie złożyć Ci je w darze, a dedykacja.

<sup>35</sup> K. H. Heyking: *Wspomnienia z ostatnich lat Polski i Kurlandii (1752–1796)*. Przeł. W. Zawadzki. W: *Polska stanisławowska*..., s. 177.

<sup>36</sup> Zob. L. Simon: *Teatr ks. Radziwiłłow w Nieświeżu za czasów Augusta III*. „Teatr” 1931, nr 7, s. 126; S. Windakiewicz: *Teatr polski*..., s. 74.

<sup>37</sup> S. F. de Genlis: *Pamiętniki*..., s. 106.

oddająca je pod Twoje auspicje, byłaby dłuższa, gdyby nie to, że niewymowna niechęć, jaką budzą w Tobie wszelkie pochwały, nakazuje mi już skończyć.<sup>38</sup>

Podczas pobytu w Tulczynie, rezydencji Stanisława Szczęsnego Potockiego, autor *Parad* napisał przysłówie dramatyczne, pt. *L'Aveugle (Ślepiec)*, dla tamtejszego pałacowego teatru. Wprowadzając do tego utworu postacie sześciu siostr, umożliwił wystąpienie na deskach teatru sześciu starszym córkom właściciela Tulczyna. Dominique Triaire pisze:

„W *Ślepcu* występuje sześć siostr: łatwo zgadnąć, że Potocki przeznaczył te role dla sześciu starszych córek St. Szczęsnego, to jest dla Pelagii [...], Ludwika [...], Wiktorii [...], Róży [...], Konstancji [...] i Oktawii [...]”.<sup>39</sup>

Należy chyba uznać za zjawisko dość powszechne zabieganie światowców-aktorów o względy światowca-autora – po to, aby, kreśląc postacie sceniczne, uwzględnił ich indywidualne predyspozycje i stworzył odpowiednie dla nich role. Ta sytuacja wyraźnie faworyzowała piszącego. Jego możliwości były duże: dzięki dopasowaniu roli do konkretnej osoby mógł przyczynić się do jej scenicznego sukcesu. A sukces sceniczny był wówczas dla światowca równoznaczny z sukcesem towarzyskim. Z pewnością nieraz dochodziło do kłótni pomiędzy światowcami o obsadę atrakcyjnych ról:

Na imieniny prymasa [Gabriela Podoskiego] wystawiono komedię: byłaby całkiem ładna, gdyby nie pani de W[eyrauch] [...] upierająca się przy tym, by grać rolę Agnieszki [...].<sup>40</sup>

Także właściciele teatrów prywatnych, by zasilić ich repertuar, pisali sztuki: było to dość powszechnym zjawiskiem. Wacław Rzewuski tworzył dla swojej prywatnej sceny (w pałacu w Podhorcach) tragedie (*Żółkiewski*, *Władysław pod Warną*) i komedie (*Dziwak*, *Natręt*). Dla teatru w Nieświeżu pisała sztuki księżna Franciszka z Wiśniowieckich Radziwillowa, jego właścicielka. Między innymi na deskach nieświejskiej sceny wystawiono jej sztuki *Opatrzności Boskiej dzieło*, *Interesowany sędzia miłości*, *Niecnota w sidłach rozumu*<sup>41</sup>. Niewykluczone, iż Radziwillowa była nie tylko autorką utworów scenicznych i właścicielką teatru; być może grywała w nim. Na pewno w teatrze tym grali Karol, jej syn, oraz córki: Karolina i Teofila. Występowanie na scenie rodziców wraz z dziećmi było charakterystycznym rysem *théâtre de société*.

Ze znanych osobistości osiemnastowiecznej Francji – między innymi La Pouplinière zasilal sztukami swój prywatny teatr, mieszczący się w pałacu w Passy: „Napisał sporo komedii, które grano u niego [...]”.<sup>42</sup>

<sup>38</sup> Cyt. wg wydania: J. Potocki: *Parady*. Przeł. J. Modrzejewski, wstęp L. Kukulski. Warszawa 1966.

<sup>39</sup> D. Triaire: *Wstęp*. W: J. Potocki: *Ślepiec. Przysłówie dramatyczne*. Przeł. P. Szymanowski. „DIALOG” 1993, nr 8, s. 14. (*Recueil de Parades (Parady)* – w Łańcutcie i *L'Aveugle (Ślepiec)* – w Tulczynie odegrano po francusku, a więc w wersji oryginalnej. W teatrze towarzyskim język francuski był bardzo popularny).

<sup>40</sup> K. H. Heyking: *Wspomnienia...*, s. 73.

<sup>41</sup> Zob. L. Simon: *Teatr ks. Radziwillów...*, s. 123–128; S. Windakiewicz: *Teatr polski...*, s. 75, 81.

<sup>42</sup> Wypowiedź F. M. Grimma; cyt. za: J. Łojek: *Wiek markiza de Sade...*, s. 61.

Wyczerpiecie roli, przygotowanie przedstawienia absorbowało światowców, wypełniając ich wolny czas, którego, przypomnijmy konstatację z wcześniejszych rozdziałów rozprawy, mieli w nadmiarze. Dlatego z taką skwapliwością angażowali się w *théâtre de société*: „[...] ileż poranków strawionych na próbach i przygotowaniach” – wyznaje Niemcewicz<sup>43</sup>.

Przykładano się do ról, aby wypaść jak najlepiej. Książę Nassau-Siegen w liście do Beaumarchais’go, z którym łączyły go związki przyjacielskie, żalił się, że otrzymał trudną rolę do zagrania w jego sztuce: kreował hrabiego Almawiwę w *Weselu Figara* (wystawionym w 1785 roku na zamku królewskim; była to polska prapremiera). Obawy księcia Nassau-Siegen dowodzą, że bardzo poważnie potraktował swój udział w przedstawieniu<sup>44</sup>.

O pasji, z jaką światowcy oddawali się teatralnym inscenizacjom, wiele możemy się dowiedzieć z *Pamiętników* pani de Genlis. Napisała ona w dwa dni dramat, przychylnie przyjęty przez przyjaciół; zwłaszcza spodobał się hrabiemu de Caraman, który polecił „od razu postawić uroczą, małą scenką w oranżerii”. Teatrzyk wybudowano w rekordowo krótkim czasie – w tydzień: „[...] pracowano przy nim dzień i noc: z Rouen przywieziono gotowe dekoracje. Ja tymczasem porozdzielalam role [...]”<sup>45</sup>.

Wysiłek, jaki światowcy-aktorzy włożyli w tę inscenizację, przyniósł efekty: spektakl znalazł uznanie w oczach towarzystwa.

Światowcy-aktorzy nie zawsze jednak wywiązywali się z przyjętych na siebie zobowiązań. Niesolidny w przygotowaniu roli okazał się książę Kazimierz Poniatowski, brat Stanisława Augusta. Kreował w *Fedrze* Pierre’a Comeille’a (w 1787 roku) rolę Hipolita i „nie nauczył się jej dobrze”<sup>46</sup>. Sytuacje takie zapewne nie zdarzały się często.

Wiele satysfakcji sprawiała światowcom sama gra. Dzięki niej mogli wykazać się uzdolnieniami i talentem. Pani de Genlis wyznaje:

Wzięłam dla siebie rolę wielce efektowną, gdzie śpiewałam, tańczyłam, grałam na klawesynie, harfie, gitarze, dudach, cymbalach i lirze.<sup>47</sup>

Nic mniej ważna (może nawet ważniejsza) dla ludzi z towarzystwa była odmienność scenicznych postaci, w które się wcielali, od ich rzeczywistych, życiowych „ról”, odgrywanych na co dzień. Dzięki tej odmienności doznawali całkiem nowych wrażeń. Dlatego udział w teatrze towarzyskim stał się jedną z form ucieczki światowców przed nudą i znużeniem. Im bardziej postać odbiegała od statusu światowca (pod względem społecznym, psychologicznym, majątkowym), tym była atrakcyjniejsza. Pani de Genlis wielce przypadła do gustu rola dwóchsetletniego starca, zmuszała ją bowiem do radykalnej metamorfozy własnego wyglądu: „Byłam zachwycona moją rolą, bo

<sup>43</sup> J. U. Niemcewicz: *Pamiętniki czasów młodości*, s. 107.

<sup>44</sup> Zob. B. Król-Kaczorowska: *Teatr na zamku królewskim*, s. 52.

<sup>45</sup> S. F. de Genlis: *Pamiętniki*, s. 475.

<sup>46</sup> J. I. Kraszewski: *Polska w czasach*, s. 411.

<sup>47</sup> S. F. de Genlis: *Pamiętniki*, s. 476.



miałam białą brodę [...]”<sup>48</sup> Królowa Maria Antonina preferowała z kolei sceniczne postacie kobiet prostych, choć zalotnych. Dużą popularnością cieszyły się role lokajów (natomiast mieszczanie, występujący w teatrze towarzyskim, gustowali – przeciwnie – w rolach hrabiów, książąt i władców)<sup>49</sup>.

Dość szeroki był wybór postaci, kreowanych przez polskich światowców: grali zarówno role monarchów i książąt, jak i lokajów oraz pokojówek; postaci historycznych, jak i mitologicznych. W sztuce Franciszki Radziwiłłowej pt. *Interesowany sędzia miłości* (wystawionej, przypomnijmy, w teatrze nieświeskim) w postać Jowisza wcielił się książę Janusz Radziwiłł, w Menelausa – książę Karol Radziwiłł, w Wenerę – księżna Karolina Radziwiłłówna, w Palladę – księżna Teofila Radziwiłłówna; Parysa zaś zagrał Fryczyński (komendant Szkoły Rycerskiej w Nieświeżu)<sup>50</sup>.

Występujące w tej sztuce postacie mitologiczne zajmowały wysoką pozycję w mitycznym świecie. W tym więc konkretnym przypadku prestiż postaci odpowiadał randze społecznej przedstawicieli rodu Radziwiłłowskiego, kreujących te role.

Z wyjątkiem postaci Parysa wszystkie ważniejsze role w tym utworze odegrali Radziwiłłowie. Biorąc pod uwagę fakt, iż jego autorka także pochodziła z Radziwiłłów, można powiedzieć, że przedstawienie prawie w całości zrealizowane zostało siłami Radziwiłłowskiej rodziny.

Przyjrzyjmy się bliżej światowcom występującym w *théâtre de société*. Z jakich kręgów towarzyskich rekrutowali się? Kim byli?

O popularności teatru towarzyskiego w epoce oświecenia niech świadczy fakt, że od aktywnego w nim uczestnictwa nie stronili ówcześni królowie oraz ich żony. Najgłośniejszy i najbardziej spektakularny był udział w przedstawieniach teatralnych królowej Francji – Marii Antoniny. Teatrem towarzyskim zabawiali się francuscy książęta krwi (zajmujący w hierarchii społecznej drugie miejsce po władcy i jego rodzinie), między innymi książę Orleański (ojciec Filipa Égalité)<sup>51</sup>.

Jeżeli chodzi o teatr towarzyski w Polsce – brało w nim udział liczne grono książąt, księżnych i księżniczek, jak Karolina z Gozdzkich, zwana „Złotą Lolą”, jej mąż, Karl von Nassau-Siegen, Hieronim Sanguszko, Izabela z Flemmingów Czartoryska, Helena z Massalskich de Ligne czy wspomniani już Radziwiłłowie. Bardzo aktywne były – zaliczane do najpiękniejszych Polek tej epoki – hrabiny: Teresa z Ossolińskich Potocka i Julia z Lubomirskich Potocka. Hrabina Józefa z Mniszchów Potocka brylowała w teatrze amatorskim w Dukli, głośnym w latach siedemdziesiątych XVIII wieku. Z zamiłowaniem występował na scenie Franciszek Woy-

<sup>48</sup> Ibidem, s. 475.

<sup>49</sup> Zob. W. Tomkiewicz: *Rokoko...*, s. 266–267.

<sup>50</sup> L. Simon: *Teatr ks. Radziwiłłów...*, s. 125.

<sup>51</sup> Zob. Stanisław August: *Pamiętniki króla*. T. 1, cz. 1. Przekład polski pod redakcją W. Konopczyńskiego i S. Ptaszyckiego. Warszawa 1915, s. 97.

na, późniejszy ambasador Polski w Wiedniu<sup>52</sup>. Obok znamienitych nazwisk, także wśród zamożniejszej szlachty znajdujemy liczne grono zwolenników tej rozrywki<sup>53</sup>.

Duże zasługi dla rozwoju rodzimej sceny towarzyskiej położyli obcokrajowcy, zwłaszcza Francuzi. Karl Heinrich von Heyking we *Wspomnieniach* pisze, że w jego najbliższym otoczeniu (Ludwika d'Aloy, jej bracia – Eliazs i Emanuel, Teresa Potocka) narodził się pomysł odegrania komedii. Ról podjął się ich nauczyć jeden z „lepszych aktorów francuskich”, kierownictwo zaś powstałego *ad hoc* zespołu objął „zdymisjonowany stary kapitan francuski monsieur Bréhand du Fournet”<sup>54</sup>. Inny Francuz, César Pyrrhys de Varille, grał w teatrze towarzyskim, zorganizowanym przez księżną Barbarę z Duninów Sanguszkową. Francuza Josepha de Maisonneuve i Maurice'a Glayre'e, sfrancuziałego Szwajcara, Niemcewicz nazywa w *Pamiętnikach* „dowódcami zabaw” (teatralnych) w Polsce<sup>55</sup>. Rzeczywiście, obaj kapitalnie przyczynili się do spopularyzowania tej rozrywki w naszym kraju; zwłaszcza zasłużył się Maisonneuve. Pracował jako nauczyciel fortyfikacji w warszawskim Korpusie Kadetów; talentowi aktorskiemu zawdzięczał oszałamiającą karierę towarzyską (zresztą nie tylko towarzyską), jaką zrobił nad Wisłą. Olbrzymie powodzenie, jakie zdobył, dowodzi, jak wiele można było osiągnąć w tych czasach dzięki sukcesom odniesionym w teatrze towarzyskim.

Nie tylko w Polsce Francuzi przyczynili się do rozwoju *théâtre de société*. Byli wytrwałymi jego ambasadorami w całej Europie. To właśnie im zawdzięcza on w dużej mierze swój bujny rozwój w tej epoce.

## Maskaradowe happeningi

**Happening to** – według *Słownika wyrazów obcych PWN* – „tworzenie wolnych od przyczynowości wielowątkowych sytuacji osób i przedmiotów wg scenariusza dopuszczającego udział przypadku”. Epitet „maskaradowy”, zestawiony z terminem „happening”, dopełnia jego definicję informacją, że uczestnicy owych „wielowątkowych sytuacji” występują w przebraniach; udają kogoś, kim w „pozahappeningowej” rzeczywistości nie są.

Formuła „maskaradowe happeningi”, w moim przekonaniu, trafnie oddaje istotę wielkich, wręcz monumentalnych, imprez maskaradowych, urządzanych w środowi-

<sup>52</sup> Zob. J. Fabre: *Stanislas-August*..., s. 372–373; B. Król-Kaczorowska: *Teatr na zamku*..., s. 49–53; L. Simon: *Teatr ks. Radziwiłłów*..., s. 123–128; M. Klimowicz: *Początki teatru stanisławowskiego*. Warszawa 1965, s. 368–369; S. Windakiewicz: *Teatr polski*..., s. 90; Renaud: *L'Ouverture du Théâtre de Łazienki, le 6 septembre 1788*. W: L. Bernacki: *Teatr; dramat*..., T. I, s. 433.

<sup>53</sup> L. Simon: *Dykcjonarz teatrów*..., *passim*.

<sup>54</sup> K. H. Heyking: *Wspomnienia*..., s. 66–67.

<sup>55</sup> J. U. Niemcewicz: *Pamiętniki czasów moich*..., s. 107.

skach arystokratycznych (i bogatej burżuazji) w epoce oświecenia<sup>56</sup>. Światowcy albo byli ich widzami, albo aktywnymi uczestnikami. Biorąc pod uwagę rodzaj uczestnictwa w tych imprezach, można mówić zatem o **happeningach** dwojakiego rodzaju: „do oglądania”<sup>57</sup> i „do grania”. Z urządzania maskaradowych happeningów „do oglądania” zasłynęli Adam Kazimierz i Izabela (z Flemmingów) Czartoryscy. Kiedy Powązki, letnią, podwarszawską ich rezydencję, odwiedził Stanisław August, pokazano mu widowisko happeningowe pt. „Pokój w Chocimiu”<sup>58</sup>. Modę na ten rodzaj spektakli Czartoryscy przenieśli do Puław, które stały się ich główną rezydencją rodową po roku 1783. Bardzo podobał się, wymyślony już w Puławach, „happening” pt. „Przejazd wschodniej karawany”. Kiedy zaś w 1803 roku księżna Luiza z Hohenzollernów Radziwillowa złożyła wizytę w puławskiej rezydencji, pokazano jej „Wjazd baszy tureckiego do Mekki”:

Księżna Radziwillowa z rodziny pruskiej, ciotka panującego króla, wydana za księcia Antoniego Radziwilla, odwiedziła Puławę. Dano dla niej widowisko obrazów i pysniejszy nad inne wjazd baszy tureckiego do Mekki. Scena była na drodze, na schodzącej drodze za bramą palacu do drogi ku Włostowicy.<sup>59</sup>

Obie imprezy („Przejazd wschodniej karawany”; „Wjazd baszy tureckiego do Mekki”) można uznać za wizytówkę pomysłowości i błyskotliwości puławskich zabaw. Oto opis *in extenso* jednej z nich („Przejazdu wschodniej karawany”), pióra Izabeli Czartoryskiej, organizatorki tych maskarad:

Przyszło nam na myśl urządzić kawiarnię turecką nad brzegiem wąwozu przechodzącego przez ogród, a który jest wielkim gościńcem prowadzącym do Lwowa i Krakowa... Jakoż rozbito bogate namioty tureckie, przyozdobione z całym zbytkiem orientalnym. Przepyszne kobierce, porcelany japońskie i chińskie, rozkoszne wonie, wszystko to służyło do ozdoby, nie mniej jak kwiaty, a mianowicie róże w wazonach otaczały namioty, cały zaś obwód zamykały pomarańcze w kwiecie. Kawę, lody, sorbety i wszelkie napoje roznosili bogato ubrani Turcy. Zdawało się, że cała zabawa skończy się na kawie, a raczej – tym podwieczorku wyprawionym w uroczym miejscu... Gdy tak wszyscy zasiedli, dała się słyszeć

<sup>56</sup> W niniejszej rozprawie po raz pierwszy wprowadzono termin „happening” jako określenie tej kategorii imprez maskaradowych. Dotąd najczęściej używano sformułowania „żywe obrazy”. Określenie to, w moim przekonaniu, trafne jest tylko w odniesieniu do tego typu przedstawień maskaradowych, które w dalszych fragmentach rozdziału nazwane zostały „happeningami do oglądania” (odzworowywały jakiś szczegół obyczajowy, historyczny albo treść malowidła; były rzeczywistie „żywym” ich obrazem). Sformułowanie „żywe obrazy” nie oddaje natomiast istoty tych imprez maskaradowych, które w dalszym toku wywodu określone zostały jako „happeningi maskaradowe do grania”. Były to dynamiczne widowiska o rozbudowanej akcji, z elementami improwizacji i przypadkowości. Wydaje się, iż oba rodzaje monumentalnych spektakli maskaradowych („do grania”, „do oglądania”) zawierają się w pojęciu „happening maskaradowy”.

<sup>57</sup> W happeningach „do oglądania” występowała służba.

<sup>58</sup> Zob. K. Zbyszewski: *Niemcewicz od przodu i tyłu*, Warszawa 1991, s. 46.

<sup>59</sup> J. U. Niemcewicz: *Pamiętniki czasów moich*, t. 2, s. 246.

wschodnia muzyka, wygrywająca marsze tureckie... Wtem rozległ się odgłos tyśiąca dzwonek i klaskanie bicz... Zaintrygowani tym goście rzucili się na most i na gościniec... Aż tu w głębi alei idącej ku wawozowi ujrano ogromny tłum, zrazu trudny do rozpoznania, co jeszcze bardziej drażniło ciekawość. W miarę jak się zbliżała ta hurma, rozpoznawano postacie jeźdźców arabskich, na koniec poznano, że to wschodnia karawana, zupełnie podobna do karawany azjatyckiej pustyni. Trzysta przepysznych baranów otwierało pochód z dzwonekami na szyjach, pędzone przez ogorzałych Arabów w ciemnych turbanach, brodatych i dzikiego wejrzenia. Sto krów z większymi dzwonekami z wolna postępowało za nimi, a przy nich szło dwunastu hajduków ubranych w turecka, w papuciach na gołych nogach, w szarawarach żółtych, w czerwonych fezach, krótkich katankach, z długimi w rękę tyczkami, którymi popędzali bydło... Następnie przepyszne, czystej krwi wschodniej rumaki, w bogatych rzędach prowadzili Arabowie, siedzący na najdzielniejszych koniach. Za nimi szło dwanaście wielbłądów objuczonych, przy każdym był Arab w stroju używanym na pustyni, a na grzbiecie siedział chłopczyk w czerwonym fezie i szarawarach tegoż koloru. Cała ta służba karawanowa lśniła się od złota i jedwabiu. Na koniec pokazały się karawany przykryte, gdzie się znajdowały kobiety... Przez otwory zakratowane, porobione w płótnie, widać było ładne twarzyczki. Sama miejscowość i dokładne zachowanie szczegółów sprawiły takie wrażenie na osobach nie znających naszego kraju, że złudzenie to wzięły za prawdę i uwierzyły, że to istotnie karawana przechodząca gościniec właśnie wtedy, gdyśmy siedzieli przy podwieczorku tureckim. Polacy poznali się na tej komedii... Do tej karawany nie należała żadna z osób naszego towarzystwa, wszystko to byli słudzy nasi, czy to Turcy, czy kozaki dworskie, czy parobcy i dziewczęta wiejskie.<sup>60</sup>

Jak widać z powyższego opisu, **happeningi** „do oglądania” odznaczały się słabą dynamiką; utrzymane były w poetyce uroczystego pochodu. Z tego zapewne względu czynne uczestnictwo w nich nie sprawiało światowcom większej satysfakcji. Z przyjemnością natomiast delectowali się nimi jako widzowie. Urok i powab tych **happeningów** zasadzał się na wyborze atrakcyjnego obyczaju (zdarzenia), odtwarzanego w czasie spektaklu. Im odleglejsza była epoka czy egzotyczniejsza kultura, z której zapożyczono naśladowany obyczaj, tym przyjemniej kontemplowało się jego przedstawienie. W wymienionych **happeningach** Czartoryscy wybrali do naśladowania obyczaje Orientu. Wybór okazał się trafny (zgodny z ówczesną modą): powstały barwne, czarujące widowiska.

Adam Kazimierz i Izabela Czartoryscy (zwłaszcza Izabela) gustowali w **happeningach**, utrzymanych w konwencji pochodu. Na wieść o planowanej przez księcia Józefa Poniatowskiego wizycie w Puławach, księżna urządziła uroczysty marsz do miejscowości, w której stacjonował wraz z wojskiem: utrzymany, tym razem, w tona-

<sup>60</sup> Cyt. za: A. A. Witusik: *Zabawy na dworze puławskim*, „Mówią wieki” 1975, nr 11–12, s. 20–21.

cji patriotycznej. Rekwizyty orientalne zastapiono akcesoriami z minionych dziejów: „Przodem jechało dwunastu młodych ludzi na dzielnych koniach, w pancernych i husarskich, stalowych zbrojach, z kopią lub proporcem w ręku.” Za tą grupą postępowało „kilkudziesięciu obywateli nowo oswobodzonej prowincji w narodowym stroju”, którzy „nieśli buławy, pałasze i inne insygnia wojenne Zamoyskich, Chodkiewiczów, Żółkiewskich, Czarnieckich hetmanów”. Nieśli oni również chorągwie zdobyte na Szwedach, Turkach i Tatarach. Za nimi postępowały „dziewice” z „pamiątkami po panujących u nas Piastach, Jagiellonach, Wazach i obieralnych królach”. Na ich czele postępowały dwie hrabianki: Matuszewiczówna i Mirówna. Za nimi posuwali się członkowie rodziny Czartoryskich: księżna Izabela ze „złotym kluczem od Sybilli”<sup>61</sup>, dalej książe Adam Kazimierz oraz ich dzieci: Zofia Zamoyska z czterema synami, księżna Maria Wirtemberska z księciem Adamem Jerzym, bratem.

W **happeningu** tym, inaczej niż we wcześniej omówionych, uczestniczyli ludzie z towarzystwa. Tamte imprezy były wyłącznie zabawą, ta zaś miała wyrażać patriotyczne uczucia, była związana z politycznym faktem (przemarszem księcia Józefa Poniatowskiego z wojskiem polskim przez Puławę). Księżna, typowa przedstawicielka rokokowego ludyzmu, zareagowała na to patriotyczne zdarzenie **happeningiem**. Być może, nie potrafiła już w inny – niezabawowy i poważny sposób – zmanifestować swego patriotyzmu.

Nie mniej rozrywki niż oglądanie maskaradowych przedstawień z pozycji widza dostarczało przedstawicielom sfer wyższych aktywne w nich uczestnictwo. Także na dworze Czartoryskich, oprócz **happeningów** przeznaczonych wyłącznie do nacznej kontemplacji światowców, organizowano i takie, w których brali oni czynny udział. I tak w Wołczynie, jednej z rezydencji należących do tej rodziny, urządzano wyścigi na ogrodowym kanale: damy płynęły łodziami, ubrane „w powiewne stroje bogiń greckich”, kawalerowie zaś „w postaciach trytonów wpływ naśladowali popisy i obrazy z dziedziny Plutona”<sup>62</sup>.

Motywy antyczne wykorzystano również w **happeningu** zorganizowanym w lipcu 1778 roku, którego inicjatorem był Stanisław August. Towarzystwo męskie, ubrane „w pocieszne stroje”, weszło, w asyście kilku orkiestr, na barki. Celem wyprawy była wysepka na Wiśle, broniona przez arystokratki, przebrane za Amazonki, z królową Hipolitą na czele. Doszło do potyczki na niby. Po krótkim oporze, Hipolita poddała się wraz z „wojskiem” – „najeźdźcom”, składając broń u stóp Tezeusza, którego udawał Stanisław August. Po kapitulacji, zwycięzcy podjęli zwyciężone kolacją i wydali bal. W czasie trwania tych imprez, na innych rozsianych po rzece wysepkach „wybuchały fajerwerki i sztuczne ognie”<sup>63</sup>.

Nie tylko antyczna mitologia dostarczała pomysłów do **happeningów** z arystokratyczną obsadą. Czerpano obficie z kultury Orientu. Pani de Genlis opisała oriental-

<sup>61</sup> L. Potocki: *Urywek ze wspomnień pierwszej młodości*. Poznań 1876, s. 138.

<sup>62</sup> L. Dębicki: *Puławy*. T. I Lwów 1887, s. 185.

<sup>63</sup> N. W. Wraxall: *Wspomnienia z Polski*. W: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*. Oprac. i wstęp W. Zawadzki. T. I. Warszawa 1963, s. 514.

ny **happening**, wyreżyserowany przez hrabiego de Caraman; przebywała wówczas wraz z przyjaciółmi w Vaudreuil, rezydencji pana de Portal. Akcja tego **happeningu** przebiegała według następującego scenariusza. Ostrzeżono listownie pana de Portal i zgromadzonych w jego pałacu światowców obojga płci, że „korsarze” powzięli zamiar „porwania” dam, „celem uprowadzenia do seraju jakiegoś możnowładcy”. Kolejnym pociągnięciem „sztabu dowodzenia” **happeningiem** było wysłanie posłańca z informacją do światowców, goszczących na zamku, że „sam możnowładca, z liczną eskortą, przyszedł porwać wszystkie westalki”. Zgodnie z tą zapowiedzią, „Turcy załomotali do bram”. Ponieważ były zamknięte, przeszli „całą chmarą” przez mur (były ich ponad trzy setki). Scenariusz przewidywał, że „mężowie dobrze urodzeni”, przebrani za Turków, „porywają damy”; natomiast „pozostali” (chodzi o uczestniczącą w „szturmie” służbę) – „biorą około tuzina pokojówek”<sup>64</sup>.

Pani de Genlis, dla której – jak sama twierdzi – **happening** ten został zorganizowany, początkowo odnosiła się z niechęcią do pomysłu i nie chciała podporządkować się regułom maskaradowej iluzji „znajdowałam całą inwencję w złym guście”<sup>65</sup>. I kiedy de Caraman podszedł do niej „z miną zwycięzcy”, w stroju lśniącym o złota i klejnotów, w turbanie, „odmówiła zgody na porwanie”. De Caraman, mimo braku akceptacji, postanowił jednak, zgodnie ze scenariuszem, „porwać” ją. W odpowiedzi de Genlis zaczęła hrabiego „kopać po nogach”. Dzięki fizycznej przewadze, udało mu się w końcu „uprowadzić” de Genlis: „sadzają mnie w przepysznej lektyce; sułtan [de Caraman] podąża za mną, czyniąc mi gorzkie wymówki”<sup>66</sup>. Perswadował jej, że „nie należy psuć zabawy do strapienia przywodząc tego, co ją naprawdę wydaje”<sup>67</sup>. Aura wspaniałej zabawy, jej rozmach i przepych udobruchały w końcu panią de Genlis. „Porwane” damy umieszczono we „wspaniałych lektykach”. Oprowadzono je po pięknie iluminowanym ogrodzie. Falszywi Turcy „szli piechotą przy dźwiękach muzyki”. De Genlis przyznała: „Czarujący był to spacer.” Jego celem było dotarcie do „przepysznej sali balowej, wypełnionej drzewkami pomarańczowymi, girlandami kwiatów [...] oraz napojami chłodzącymi i owocami”, znajdującej się na końcu parku. Po przybyciu do sali balowej „sułtan” ogłosił de Genlis swoją „faworytą” i tańczył z nią całą noc. Inni „Turcy” zabawiali tańcem pozostałe „faworyty”. Tak zakończył się ów orientalny **happening**.

Scenariusze licznych **happeningów** ulegały petryfikacji, stając się obiegowymi – w każdej chwili można było po nie sięgnąć i wykorzystać podczas zabawy. Do takich należała impreza pt. „Gospodarstwo” (*Wirtschaft*), pochodzenia niemieckiego („ulubiona na dworach niemieckich”). Szybko się jednak rozpowszechniła, przekraczając granice Niemiec („uzyskała obywatelstwo i na innych dworach”<sup>68</sup>); między innymi we Francji. W Polsce stała się popularna w czasach panowania Władysława

<sup>64</sup> S. F. de Genlis: *Pamiętniki...*, s. 137.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> S. Truchim: *Na dworze Augusta Mocnego. Studium historyczno-obyczajowe*. Warszawa 1925, s. 60.

IV Wazy<sup>69</sup>. W wieku XVIII namiętnym jej wielbicielem okazał się August II z dynastii Wettinów, władca Polski i Saksonii, przyczyniając się do jej rozpowszechnienia wśród przedstawicieli polskich sfer wyższych. W wersji opracowanej przez dwór drezdeński zabawa ta przybrała następującą postać: August II występował przebrany za właściciela chłopskiego szynku, dobierał sobie gospodynię, goście zaś przebierali się za przedstawicieli różnych narodów – chłopów francuskich, norweskich, włoskich. Treścią zabawy były „taniec, rozdzielanie małych podarków i uczta przy tonach muzyki”<sup>70</sup>.

Inna jeszcze wersja „Gospodarstwa” (także w opracowaniu dworu drezdeńskiego) miała następującą formę:

„Król [August II] obierał sobie jakieś rzemiosło, np. złotnika, młynarza itp., dobierał gospodynię i otwierał kram. Najznakomitsze osoby dworu wybierały inne rzemiosła i zakładały kramy. Zaproszeni zaś goście chodzili od jednego kramu do drugiego, targowali, wybierali i zakupowali towary [...]”<sup>71</sup>

Omówiony wariant „Gospodarstwa” można uznać za najpospolitszą jego odmianę, określaną mianem „jarmarku”. August II i tę formę spopularyzował w Polsce. Wśród zabaw, jakie przygotowano w Siedlcach (rezydencji Ogińskich) z okazji odwiedzin Stanisława Augusta (*notabene*, większość miała charakter maskaradowy), znalazł się właśnie „jarmark wenecki”:

Sklepów było czterdzieści z różnymi drobiazgami na prezenta przeznaczonymi. Turczynka i tu witała króla w swoim języku. W sklepie książek, bo i ten się znajdował, gospodarowała kanoniczka. W kafenhauzie witano słodkim wierszykiem [...].<sup>72</sup>

W „jarmarki” bawiono się także w Puławach – u Czartoryskich. Ich wielką miłośniczką była księżna Izabela:

„Mając lat już ponad osiemdziesiąt, potrafiła przebrać się po męsku, przykleić wąsy, włożyć tyrolski kapelusz, zapalić fajkę i rozłożyć swe towary zachęcając do kupna niczym najwytrawniejszy kupiec.”<sup>73</sup>

<sup>69</sup> Zob. J. S. Bystron: *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XI – XIII*. T. 2. Warszawa 1994, s. 202 – 203.

<sup>70</sup> S. Truchim: *Na dworze Augusta Mocnego...*, s. 72.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>72</sup> J. I. Kraszewski: *Polska w czasach trzech rozbiorów...*, s. 289.

<sup>73</sup> G. Pauszer-Klonowska: *Pani na Puławach*, Warszawa 1978, s. 376.

O dużym zainteresowaniu księżnej Izabeli Czartoryskiej, a także środowiska, w którym się obracała, zabawą w jarmarki świadczy również impreza tego typu, urządzona w Powązkach w 1780 roku. Jej opis, nakreślony przez Jana Heinego, saskiego agenta, zawdzięczaam życzliwości prof. Mieczysława Klimowicza, który odnalazł go w Bibliotece Polskiej w Paryżu (rkps. sygn. 65 IV s. 698); przytaczam ten opis *in extenso*:

„Z Warszawy die 20 Aug. 1780-mo de Hayne. Dnia jedenastego miesiąca w Powązkach, rezydencji letniej Księżny Jejmości Adamowej Czartoryskiej, generałowej podolskiej, zebrawszy się dystyngowane damy dla rozrywki JKMei założyły były sobie siedem kramików różnymi rzeczami do zwyczajnego sprzedawania onych, gdzie same zasiadłszy, poprzebierawszy się w strojach kupieckich żonom służącym, sprzedawały takowe towary założywszy cenę, jaką kupcy zakładają, ale potem za małą bardzo cenę lub nic nie wzięwszy dystyngwo-

*Notabene*, niektórzy na zabawie w „jarmarki” stracili fortunę. Taki los spotkał Jarosława Potockiego, maniaka „jarmarków”, syna Stanisława Szczęsnego. Najczęściej chodził przebrany za kramarza, z zawieszoną u szyi szufladą, wypełnioną precjozami i biżuterią, którą rozdawał<sup>74</sup>.

Inny rodzaj **happeningu** o skonwencjonalizowanym scenariuszu, który cieszył się dużą popularnością w czasach oświecenia, choć może już nie taką, jak „Gospodarstwo” – to „Audycja”. Niemcewicz opisał takie widowisko, w którym uczestniczył, zorganizowane w Świsłoczy na dworze Wincentego Tyszkiewicza, referendum litewskiego. Nosilo tytuł „Publiczny wjazd nuncjusza do Warszawy”.

Rozdano role. Króla, któremu nuncjusz miał złożyć „tytułową” audycję, grał sam Tyszkiewicz („Tyszkiewicz wziął rolę monarchy”<sup>75</sup>). Z kolei nuncjusza udawał ksiądz kanonik Łączyński; komisarz Tyszkiewicza wcielił się natomiast w postać kanclerza.

Aby ten **happening** wypadł okazale, nie szczędzono materialnych i technicznych środków. „Wytoczono ze stajni Tyszkiewiczowskich naddziadów karoce, kola-sy, półkrytki, skarbniki.”<sup>76</sup> Dla „nuncjusza” wybrano „dużą karetę pozłocistą, całą w szklach”. Przebrany za niego kanonik Łączyński udał się wraz z orszakem, składającym się z „dworzan” i „slug”, za miasto. Kiedy orszak „powoli, z powagą” wjeżdżał do Świsłoczy – „bito z żelaznych moździerzyków, dzwoniono w kościołach”. Niemcewicz z Michałem Brzostowskim wprowadzili „noncjusza” do audiencjonalnego pokoju, w którym „Tyszkiewicz siedział na tronie”. „Noncjusz” wygłosił przed „władcą” przemówienie w języku łacińskim. Niby-kanclerz, także po łacinie, odpowiedział na nie. „Iluminacja i bał zakończyły uroczystości”<sup>77</sup> – to zdanie zamyka Niemcewiczowski opis **happeningu**, urządzonego w Świsłoczy.

Maskaradowe **happeningi**, aranżowane z wielkim rozmachem, angażujące setki osób, niezwykle barwne, wręcz bajkowe, cieszyły się wśród światowców wielkim powodzeniem – zarówno te „do oglądania”, jak i te „do grania”. Goście, przypatrujący się „przejazdowi wschodniej karawany” (wyreżyserowanemu, przypomnijmy, przez Czarторыską), uznali go za „piękny” i „zachwycający”; „po kilka razy orszak ten musiał przeciągnąć przed nami”<sup>78</sup> – zanotowała Czarторыńska.

Anglik Nathaniel William Wraxall, obserwując **happening** urządzonego przez Stanisława Augusta, nie szczędził słów uznania:

---

wanym osobom sprzedawały. Podczas tego targowego dnia znajdował się z różnym państwem i Najjaśn. Król JMć przypatrując się ich targowaniu i sprzedaży. Jakoz tam bawił przez kilka godzin z ukontentowaniem z okoliczności tej rozrywki. Podczas tego dnia dla tumultu pospółstwa warta od regimentu gwardii koronnej naokoło tej rezydencji stała i nikogo nie puszczano bez biletu na tenże jarmark wykonywany.”

<sup>74</sup> Zob. *Pan na Tulczyńcie. Wspomnienia o Stanisławie Szczęsnym Potockim, jego rodzinie i dworze*. Zebrał i

wydał A. Czartkowski. Lwów 1925.

<sup>75</sup> J. U. Niemcewicz: *Pamiętniki czasów moich...* T. I, s. 149.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Cyt. za: A. A. Witusik: *Zabawy na dworze puławskim...*, s. 21.



I trzeba przyznać, że nic wspanialszego nie mogliby wystawić nawet książęta z rodziny Medyceuszów w Pizie czy Florencji.<sup>79</sup>

Niemcewicz, opisując maskaradową imprezę urządzoną w Świsłoczy, nie zapomniał utrwalić doznań jej organizatora i najważniejszego uczestnika w jednej osobie Wincentego Tyszkiewicza:

Trzeba było widzieć rozkosz, tupanie nogami, z radości Tyszkiewicz nie posiadał się.<sup>80</sup>

Oświeceniowe **happenings** miały coś z czarodziejskich feerii, opisanych w baśniach *Tysiąca i jednej nocy*. Pozwalały światowcom zapomnieć o znużeniu i nudzie, zacierając, choć na chwilę, granice między rzeczywistością a światem fantazji. Zapewne dlatego tak intensywnie „inkrustowali” maskaradowymi **happeningsami** rzeczywistość, w której żyli.

## Przebieranki-mistyfikacje

Zupełnie inny charakter niż **happenings** miały te formy maskaradowe, które określały jako **przebieranki-mistyfikacje**. Angażowały niewiele osób, nierzadko jedną. Odnaczały się, przeciwnie niż **happenings**, kameralnością. Jeszcze inną cechą **przebieranek** było wyraźne rozróżnienie, także obce happeningom, mistyfikatora i otoczenia mistyfikowanego, które, przynajmniej chwilowo, nie wiedziało o tym, że wprowadzane jest w błąd. Różne scenariusze **przebieranek-mistyfikacji** zakładały odmienne sposoby demaskowania<sup>81</sup>. Niekiedy mistyfikatorowi zależało na szybkim rozpoznaniu przez otoczenie jego poczynañ mistyfikatorskich. Inny jeszcze wariant uzależniał powodzenie przebieranki, przeciwnie, od późnego jej rozszyfrowania. Były scenariusze projektujące taką sytuację, w której mistyfikator sam się demistyfikował. Wreszcie były i takie warianty, które zakładały zachowanie mistyfikacji w tajemnicy.

**Przebieranki-mistyfikacje**, generalnie rzecz ujmując, służyły albo *stricte* zabawie i rozrywce, albo celom praktycznym: intrygom różnego rodzaju – politycznym, miłosnym; skandalom i aferom. Mistyfikacje o zabawowym podłożu stanowiły istotny składnik *divertissement* oświeceniowego *high life*; były rozpowszechnioną formą ekspresji światowców. Wnosiły dużo ożywienia i urozmaicenia; zaskakiwały; czasem szokowały; niosły dreszcz emocji. Sięgnijmy po przykłady.

<sup>79</sup> N. W. Wraxall: *Wspomnienia z Polski...*, s. 515.

<sup>80</sup> J. U. Niemcewicz: *Pamiętniki czasów moich...*, s. 149.

<sup>81</sup> Zob. J. Ryba: *O maskaradomanii w epoce oświecenia*. W: *Uwodzicielskie oblicza oświecenia*. Katowice 1994, s. 49–52.

De Balincour, „starzec wielkiego dowcipu”, wszedł do sypialni pani de Genlis „w przebraniu chłopca od cukiernika, trzymając ogromny kosz lakoci”<sup>82</sup>. Innym razem to pani de Genlis posłużyła się mistyfikacją, by sprawić miłą niespodziankę małżeństwu de Puisieux, u którego gościła, i przyjaciółom. W tym celu podjęła wiele starań i zabiegów: w tajemnicy pobierać zaczęła lekcje gry na cymbałach (oprócz tego trzy godziny dziennie ćwiczyła). Obstałowała „gustowny alzacki kubraczek” i założyła go na siebie. Kazała sobie zapleść włosy dookoła głowy – „jak to czyniły strasburżanki”. Aby ukryć takie uczesanie, nałożyła na głowę „to, co nazywano wówczas *baigneuse*”, a dla zasłonięcia kubraczka alzackiego włożyła „zwykłą suknię i płaszcz z czarnej tafty”<sup>83</sup>. W tym „podwójnym” stroju pojawiła się na obiedzie, podczas którego zdecydowała się odegrać swój „numer”, tak starannie przygotowany. Wtajemniczony lokaj zaanonsował zebranym u stołu „młodą Alzatkę grającą na cymbałach”. De Genlis, pod pozorem jej sprowadzenia, wyszła do sąsiedniego pokoju. Tutaj szybko zdjęła strój maskujący przebranie i wzięwszy cymbały, powróciła do salonu jako Alzatka. W *Pamiętnikach* wyznała:

Zaskoczenie było nie do wyrażenia, a powiększyło się jeszcze, kiedy posłyszano, jak gram na cymbałach.<sup>84</sup>

Zwłaszcza małżonkowie de Puisieux zachwyceni byli mistyfikacją:

[...] podeszli i ucałowali mnie z czułością i rozrzewnieniem, które dobrze wynagrodziło mi trud, na jaki się zdobyłam.<sup>85</sup>

Powodzenie obu przebieranek wymagało, aby rozszyfrowano je „od pierwszego wejrzenia” – i tak też stało się: pani de Genlis w „chłopcu od cukiernika” od razu rozpoznała de Balincoura. Małżonkowie de Puisieux i ich goście nie mieli również kłopotów, by w „młodej Alzatce” rozpoznać panią de Genlis.

Bywały dynamiczniejsze mistyfikacje, o bardziej dramatycznym przebiegu. Odwołajmy się ponownie do francuskiej obyczajowości. Księżna Maria Matylda de Bourbon zaprosiła dwie przyjaciółki, również z książęcymi tytułami – de Chartres i de Lamballe – do swojego pałacyku w Vanves. Diuk de Chartres chciał im towarzyszyć, ale nie uzyskał pozwolenia: damy zaplanowały bowiem ściśle damskie *party*. Kiedy siedziały przy obiedzie w pałacu w Vanves, zjawił się „jakiś człowiek”, proponując pokazy tresowanych zwierząt – na co przystały. Niedźwiedź i tygrys, pod okiem swojego nauczyciela, tańczyły tak zabawnie, że trzy księżne pokładały się ze śmiechu. Ta cyrkowa atmosfera po 15 minutach uległa zakłóceniu:

---

<sup>82</sup> S. F. de Genlis: *Pamiętniki...*, s. 491.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 105.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>85</sup> Ibidem.

[...] niedźwiedź zrzucił kaganiec, tygrys zerwał łańcuch [...] damy zaczęły krzyczeć z przerażenia [...] szukały schronienia w szafach.<sup>86</sup>

Kiedy przerażenie dam osiągnęło punkt kulminacyjny, mistyfikatory ujawnili swoje prawdziwe oblicze: okazało się, że niedźwiedzia udawał diuk de Chartres, któremu wcześniej odmówiono wstępu do palacu w Venves, natomiast role pogromcy zwierząt i lwa zagrało dwóch szlachciców z jego dworu. Trzem księżnym przypadł do gustu ten mistyfikacyjny gag: „[...] wszyscy zasiedli do stołu, aby wypić za zdrowie niedźwiedzia, który stał się królem tego wieczoru”<sup>87</sup>.

Podobnie pani de Genlis spodobała się przebieranka de Balincoura, a z kolei jej mistyfikacja – światowcom zgromadzonym w palacu należącym do małżeństwa de Puisieux. Element zaskoczenia i niespodzianki, wnosząc ożywienie oraz napięcie i psychicznie relaksując, zdecydował o atrakcyjności tych mistyfikacji.

Pozostajmy jeszcze w kręgu **przebieranek**, o *stricte* zabawowym charakterze. Inscenizowano je nie tylko w obrębie palacowych murów (choć tutaj najczęściej). Wychodzono także poza palace. Na przykład wśród paryskiego towarzystwa powodzeniem cieszyły się wycieczki w przebraniach do podmiejskich oberży, zwanych *guinguette*. Główną ich klientelę stanowiła służba różnego rodzaju – lokaje, stangreci, laufrzy. Właśnie do takiej oberży, o nazwie „Grand Vainqueur”, postanowiła wybrać się, zgodnie z konwencją tych wycieczek – w przebraniach, pani de Genlis wraz z mężem, Teresą z Ossolińskich Potocką, przyjaciółką, oraz niejakim Gillierem. Pannie udawały kucharki, panowie zaś – lokajów w liberii. Kamuflaż okazał się bardzo skuteczny – nie rozpoznano w nich światowców: „[...] graliśmy nasze role tak dobrze, że nikt żadnego nie powziął podejrzenia co do naszych przebrań”<sup>88</sup>.

Partnerem pani de Genlis w tańcu był laufer, służący u księcia de Brancas, który, jak stwierdziła, musiał ją widzieć „ze dwadzieścia razy przy stole”. Nie rozpoznał jej jednak. Nieco później w „Grand Vainqueur” pojawiło się jeszcze dwoje arystokratycznych „przebrańców”: Joseph de Maisonneuve (w liberii służących rodziny de Genlis) oraz matka pani de Genlis (w stroju służącej).

Powodzenie tej przebieranki wymagało z kolei zachowania sekretu mistyfikacji: niedemistyfikowania się mistyfikatorów. Satysfakcja światowców płynęła właśnie z faktu, iż plebejscy bywalcy „Grand Vainqueur”, nie mając pojęcia, że należą oni do towarzystwa, traktowali ich jak równych sobie – po plebejsku. Wyprowadzenie z błędu wprawiłoby ich w zakłopotanie; usztywniło; zaczęliby zachowywać się z uniżonością, a wówczas zabawa straciłaby dla światowców cały urok.

W mistyfikacji tej, co warto podkreślić, uczestniczyła matka pani de Genlis, osoba w podeszłym wieku. Wspomniany de Balincour, był także w sędziwym wieku. Szal przebierania ogamął wówczas zarówno młodych, jak i starych, rodziców, jak i dzieci.

<sup>86</sup> H.-L. d'Oberkirch: *Wspomnienia...*, s. 81.

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> S. F. de Genlis: *Pamiętniki...*, s. 191.

Moda na przebieranki-mistyfikacje o zabawowych intencjach kwitła bujnie także w Polsce. Ich poziom – zarówno pod względem oryginalności pomysłów, jak i perfekcyjności wykonania – dorównywał francuskimi. Oto przykład. Książę Adam Kazimierz Czartoryski, jeden z wybitniejszych światowców europejskich, przebrał się za „pielgrzyma starego z brodą siwą” i w tym przebraniu zajechał do Warszawy, obwieszczając, że potrafi odczytywać ludzkie losy. A ponieważ świetnie znał tych ludzi, więc wszystko, co mówił o ich losach, było prawdziwe:

Odwiedzały go karetami panie, nie pojmując, jakim cudownym sposobem mógł ten starzec najszybciej ich romanse dokładnie zgadywać.<sup>89</sup>

Zjawiła się u niego również księżna Izabela. Ona to w brodatym starcu rozpoznała męża:

Na koniec przyszła kolej i na księżną żonę. Ta, po różnych zapytaniach, przypatrując się twarzy pielgrzyma poznała swego męża i ujawszy za przyprawną brodę, całą tajemnicę odkryła.<sup>90</sup>

Czartoryskim należy przyznać palmę pierwszeństwa wśród polskiej arystokracji epoki oświecenia w urządzaniu zabaw maskaradowych.

**Przebieranki-mistyfikacje**, jak to już zostało powiedziane, wykorzystywano również do celów praktyczniejszych niż bezinteresowne umiłanie życia światowcom. Stanowiły między innymi składnik flirtu; były elementem sztuki uwodzenia; funkcjonowały jako kamuflaż wprowadzający w błąd otoczenie; służyły donżuanom do oszukiwania służby i rodziców pilnujących swoich latorośli. Bogaty repertuar przebieranek zastosował wicehrabia de Custine, prawdziwy wirtuoz w tej dziedzinie, aby zdobyć względy pani de Genlis: „Wiem o wszystkim, pani, co czynisz [...], jako że wszędzie ci towarzyszę w tysiącnych przebraniach.”<sup>91</sup>

De Custine osaczył przebierankami panią de Genlis. W żebraczym przebraniu stał w drzwiach kościoła, aby otrzymać od wychodzącej jałmużnę (otrzymał 2 su, które postanowił „oprawić w złoto i zawiesić na łańcuszku”). By zdobyć kosmyk jej włosów, udawał fryzjerkę, która czesała panią de Genlis (przez sześć tygodni uczył się fryzjerskiego fachu). W jeszcze innej kreacji – jako Anneńczyk – spacerował co rano wokół Palais Royal (siedziby księcia Ludwika Orleańskiego, którego dzieci wychowywała de Genlis), po to, aby ją obserwować. W listach („pisał do mnie księgi całe co niedziela”) dokładnie relacjonował jej, co robiła w mijającym tygodniu, utwierdzając w przekonaniu, że była nieustannie śledzona, co miało świadczyć o sile jego afektu:

<sup>89</sup> A. Magier: *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*. Oprac., przedmowa, komentarz i indeksy H. Szwan-  
kowska. Wrocław 1963, s. 225.

<sup>90</sup> Ibidem

<sup>91</sup> S. F. de Genlis: *Pamiętniki*, s. 158.

[...] wszędzie chodził za mną; w drodze, na spacerze, po ulicach, kościołach, często aż na podwórko mego domu, a nawet do mojego malutkiego ogródka, i to zawsze tak dobrze przebrany, że rozpoznać go nie mogłam.<sup>92</sup>

Repertuar wymyślnych przebieranek, jakie zastosował wicehrabia, nie przyniósł, tym razem, oczekiwanego efektu – pani de Genlis nie zdecydowała się na romans. Wicehrabia nie popełnił błędu w sztuce mistyfikatorskiej. To panią de Genlis cechowała rzadka w tej epoce wierność wobec męża – w tym upatrywać należy przyczyny niepowodzenia mistyfikatorskich zabiegów de Custine'a. Był on jednym z wielu, którzy z upodobaniem wykorzystywali przebieranki do uwodzenia.

Przebijanie się za kogoś stanowiło istotny element intryg o podłożu finansowym, jak w aferze z naszyjnikiem, jednej z najgłośniejszych w XVIII wieku. Jej bohaterka, Jeanne de la Motte, pozbawiona skrupułów intrygantka, aby zawładnąć klejnotem wielkiej ceny, dziełem Karola Böhmera i Filipa Bassenge'a, nadwornych jubilerów, zdecydowała się zaaranżować spotkanie kardynała de Rohan z fałszywą królową. Rolę Marii Antoniny odegrała niejaka Maria Legny (*vel de Segny*), modystka (nie najsurowszych obyczajów), ładząco podobna do francuskiej władczyni. Ubrano ją w kreację, skopiowaną z portretu Marii Antoniny, pędzla Vigée-Lebrun: białą kropkowaną muslinową suknię. Upudrowano starannie włosy i wcisnięto kapelusz, ocieniający twarz: tak właśnie wygląda Maria Antonina na wspomnianym portrecie<sup>93</sup>. Do spotkania pseudokrólowej z kardynałem (11 sierpnia 1784 roku) doszło w parku wersalskim: de Rohan nie domyślił się podstępu – był przekonany, że całuje suknię królowej Francji. W rzeczywistości złożył pocałunek na kraju szaty pospolitej ulicznicy: „W ciemnościach letniej nocy, przy altanie Wenus, całował kardynał na kolanach suknię kurtyzany”<sup>94</sup> – pisze Ludwik Stomma. Zweig nazywa tę mistyfikację „oszukiwaczym trickiem, najzuchwalszym po wszystkie czasy”<sup>95</sup>. To, że ów „trick” miał miejsce właśnie w oświeceniu, nie powinno budzić zdziwienia. Oświeceniowa codzienność, pełna przebieranek, kamuflaży, fałszywych kreacji, prowokowała do takich zuchwałych mistyfikacji.

Przebijanki były chlebem powszednim ówczesnych awanturników, dla których atmosfera oświecenia była wielce przychylna. „Wiek XVIII jest złotym wiekiem awantur i awanturników” – pisze Szerb<sup>96</sup>. Wtórzy mu Andrzej Hamerliński-Dzieryżński, stwierdzając: „Nie było epoki bardziej sprzyjającej wszelkim awanturnikom niż druga połowa XVIII stulecia.”<sup>97</sup> Zgadza się z nim Zweig: „Dla alchemi-

<sup>92</sup> Ibidem. s. 159.

<sup>93</sup> Zob. L. Stomma: *Wzloty i upadki królów Francji sposobem antropologicznym wyłożone*. Łódź 1997, s. 191; S. Zweig: *Maria Antonina*. Z niemieckiego przełożyła Z. Petersowa. Katowice 1990, s. 139–141; A. Szerb: *Naszyjnik Marii Antoniny*. Przeł. K. Pisarska. Warszawa 1991, s. 151–156.

<sup>94</sup> L. Stomma: *Wzloty i upadki*..., s. 191.

<sup>95</sup> S. Zweig: *Maria Antonina*..., s. 140.

<sup>96</sup> A. Szerb: *Naszyjnik Marii Antoniny*..., s. 72.

<sup>97</sup> A. Hamerliński-Dzieryżński: *O kartach, karciarzach, grach pocztowych i grach szulerskich. Szkice obyczajowe z wieków XV–XIX*. Kraków 1976, s. 238.

ków, kabalarzy, różokrzyżowców, szarlatanów, nekromantów i cudownych lekarzy zaczyna się wiek złoty.<sup>98</sup>

Uprawiany proceder zmuszał awanturników do permanentnego „żonglowania” tożsamością. Ci z nich, którzy pochodzili z plebejskich rodzin bądź wychowali się w takich rodzinach, najchętniej przeistaczali się w szlachetnie urodzonych, uzyskując w ten sposób dostęp do salonów. Obok autentycznych książąt, markizów, hrabiów, krążyły po Europie setki fałszywych diuków, margrabiów, baronów – jak Stefan Zanovič (*vel* Zanolich), tytułujący się księciem Castriotto d’Albanie<sup>99</sup>; jak nie znany z imienia i nazwiska syn oślarza z Trabzonu, podający się za albańskiego księcia Wartę<sup>100</sup>. Z plejady oświeceniowych *chevaliers d’industrie*, podszywających się pod arystokratów, wymienimy jeszcze Alessandra Cagliostro, „najwytworniejszego z kuglarzy” i „papieża wszystkich lotrów”<sup>101</sup>, który „zależnie od okoliczności przedstawiła się jako hrabia Fenix, hrabia Harat, markiz Pellegrini”<sup>102</sup>. Fałszywa tożsamość awanturników była w tej epoce równie pospolitym zjawiskiem, jak mistyfikacje światowców w celach zabawowych.

Oświeceniowi władcy, a zwłaszcza następcy tronu i członkowie królewskich rodzin chętnie wyruszeni w podróże. Na czas wojażu z ochotą zmieniali tożsamość. *Incognito* miało sygnalizować nieoficjalny charakter wyprawy i chronić przed rozgłosem. Zaspokajali również w ten sposób powszechną u ludzi oświecenia potrzebę udawania kogoś innego. I tak książę Henryk Pruski, brat Fryderyka II, zwiedzał Francję pod nazwiskiem hrabiego d’Oels<sup>103</sup>. Z kolei cesarz Józef II, kiedy wyruszał w podróż, krył się pod nazwiskiem hrabiego Falkensteina<sup>104</sup>. Król Szwecji, Gustaw III, jako następca tronu, zwędrował Europę podając się za hrabiego de Haga<sup>105</sup>. Car Paweł I, jeszcze jako wielki książę zwiedził kontynent europejski pod nazwiskiem hrabiego Północy<sup>106</sup>, natomiast August II, władca Polski i Saksonii, urządzał eskapady jako hrabia Torgau.

Zdarzało się, iż przypadkowym wojażerom urządzano wspaniałe fety, myląc ich z podróżującymi *incognito* władcami bądź ich krewnymi. Na przykład w Strasburgu w 1784 roku pewnego pastora utożsamiano ze wspomnianym księciem Henrykiem Pruskim:

Cały Strasburg emocjonował się tym przyjazdem księcia Prus, lecz zachował on całkowite *incognito* i nie pokazał się w mieście. [...] brano za niego

<sup>98</sup> S. Zweig: *Maria Antonina...*, s. 138.

<sup>99</sup> Zob. W. Zawadzki: *Przypis*. W: H. Vautrin: *Obserwator w Polsce*. Przeł. W. Zawadzki. W: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*. T. 1. Warszawa 1963, s. 938–939.

<sup>100</sup> Zob. H.-L. d’Oberkirch: *Wspomnienia...*, s. 235–237.

<sup>101</sup> Określenia S. Zweiga w: *Maria Antonina...*, s. 138.

<sup>102</sup> W. Łysiak: *Wyspy zaczarowane*. Warszawa 1978, s. 140.

<sup>103</sup> Zob. H.-L. d’Oberkirch: *Wspomnienia...*, s. 117.

<sup>104</sup> Zob. F. Fejtő: *Józef II*. Przeł. A. Kołodziej. Warszawa 1993, s. 119, 161.

<sup>105</sup> Zob. A. Szerb: *Naszynnik Marii Antoniny...*, s. 161.

<sup>106</sup> H.-L. d’Oberkirch: *Wspomnienia...*, s. 117.

zwykłych podróżnych, a jakiś pastor ewangelicki, mający strasznego zcza, z trudem obronił się przed wiwatami na swoją cześć.<sup>107</sup>

W zmaskaradzowanej oświeceniowej rzeczywistości pomyłki co do tożsamości osób nie należały do zjawisk rzadkich<sup>108</sup>.

\*  
\*   \*  
\*

Jak wynika z powyższych rozważań, nurt maskaradowy zajmował w obyczajowości oświecenia pierwszorzędne miejsce, mieniąc się różnymi barwami i odcieniami. Wielotysięczne tłumy relaksowały się podczas publicznych balów maskowych, organizowanych niemal codziennie od Londynu przez Warszawę po Petersburg. Światowcy wyżywali się biorąc udział w gigantycznych spektaklach maskaradowych, utrzymywanych w poetyce **happeningu**; na co dzień szukali wytchnienia w *théâtre de société* i **przebierankach-mystyfikacjach**. „Falszerska” odnoga nurtu maskaradowego rozwijała się nie mniej dynamicznie niż zabawowa. Lubowano się w intrygach-arcydzielach maskaradowej mistyfikacji. Po Europie włóczyły się zastępy awanturników, z których każdy „dysponował” dziesiątkami fałszywych twarzy. Władcy i członkowie ich rodzin wyruszali w podróże pod cudzymi nazwiskami, zniżając się, najczęściej, do hrabiowskich tytułów. Maskaradowe *tutti frutti* było jednym z tych czynników, które zadecydowały o niepowtarzalnej atmosferze tej epoki<sup>109</sup>.

<sup>107</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>108</sup> Ciekawy przykład pomyłki, u której podłoża leżała tendencja do zbyt częstego posługiwania się mistyfikacją, podaje pani de Genlis w *Pamiętnikach*. Otóż, dowiedziała się od pana de Sauvigny, że małżonek postanowił spłacać jej figła, przedstawiając Prévillę'a, przyjaciela, jako pana Rousseau. Wkrótce zapomniał on jednak o tym pomysle. Po pewnym czasie de Sauvigny pojawił się u pani de Genlis, oznajmiając że Rousseau „wielce pragnie” posłuchać jej gry na harfie – co było zgodne z prawdą. Autorka *Pamiętników* była jednak przekonana, że to Prévillę wystąpi w roli Rousseau. W umówionym dniu zjawił się Rousseau we własnej osobie, którego pani de Genlis potraktowała tak, jakby to był przebrany za niego Prévillę:

„Odprowadziłam go [Rousseau] do samych drzwi, płotąc trzy po trzy i obsypując wszelkimi duserami. Kiedy wyszedł, przestałam zupełnie nad sobą panować i roześmiałam się na całe gardło.” (s. 126).

Zdumionym jej zachowaniem, mężowi i Sauvigny'emu, pani de Genlis oświadczyła z triumfem, że przygotowana przez nich mistyfikacja nie powiodła się, ponieważ wiedziała, że to nie Rousseau ją odwiedził, ale przebrany za niego Prévillę:

„Na te słowa pan de Genlis i pan de Sauvigny wybuchnęli śmiechem tak wielkim, że aż dziwnym mi się to poczęło wydawać. Wyjaśniono mi wszystko i konfuzja ma wielką była na wieść o tym, że dopiero co naprawdę przyjmowałam Rousseau w taki oto przystojny sposób.” (s. 127).

<sup>109</sup> Oczywiście, nie wszystkie rodzaje zachowań maskaradowych, występujące w obyczajowości oświecenia, zostały tutaj omówione. Warto by może jeszcze – już tylko w formie przypisu – nieco uwagi poświęcić zachowaniu maskaradowemu, polegającemu na zamianie płci. W Polsce głośnym z tego typu zachowań był Wincenty Tyszkiewicz (wspomniany już w poprzednim rozdziale jako organizator **happeningu** pt. „Publiczny wjazd nuncjusza do Warszawy”). Niemcewicz w swoich *Pamiętnikach*... wspomina: „Tyszkiewicz ubrany po kobiecie, siedzący na kanapie przyjmował nas i kawą częstował.” (T. 1 s. 150).

Inny przykład: książę de Gèvres, gubernator Paryża, „nosił czepiec kobiecy związany pod brodą i [...] robił członkiem jakąś kobiecą robotkę”. (Stanisław August: *Pamiętniki króla*...).

Z balów, których uczestników obowiązywało przebranie za płęć odmienną, słynęła caryca Elżbieta, której „wysoki i kształtny wzrost pasował bardzo do wykwintnego ówczesnego stroju męskiego”. (S. Mackiewicz Cat: *Stanisław August*. Warszawa 1978, s. 12).

I wreszcie wymienimy kawalera d'Eon, symbol oświeceniowych „płciowych maskarad”, od którego nazwiska pochodzi współczesne określenie „eonizm”, synonim transwestytyzmu. Poprzestańmy na tych kilku przykładach.

CZĘŚĆ II

*W kręgu  
maskarad literackich*





## Uwagi o realistycznych tendencjach w literaturze oświecenia

„Wiek XVIII jest epoką powieści” – pisze Arnold Hauser; w innym zaś miejscu rozprawy stwierdza: „Powieść, która w XVII wieku reprezentuje, pomimo swej popularności, formę mniejszej wartości i pod niektórymi względami jeszcze zacofaną, staje się w XVIII wieku przodującym rodzajem twórczości.”<sup>1</sup>

W oświeceniu, zwłaszcza angielskim, święci triumf powieść realistyczna, co znajduje uzasadnienie, między innymi, w mieszczańskim pochodzeniu licznych jej czytelników. Mieszczaństwo „czuło się dostatecznie osadzone w siodle, aby przede wszystkim interesować się rzeczywistością i codziennością aniżeli fantazją”<sup>2</sup>. Dlatego mieszczański czytelnik wymagał od powieściopisarza przedstawiania wydarzeń w sposób realistyczny. Henryk Zbierski pisze:

„Purytańscy odbiorcy powieści Defoe byłiby po prostu nastawieni podejrzliwie i wrogo, gdyby nie byli zdolni przyjąć powieści o Robinsonie Crusoe jako »opowieści prawdziwej«.”<sup>3</sup>

Przyczyn rozwoju powieści realistycznej w epoce oświecenia nie należy jednak ograniczać wyłącznie do upodobań mieszczańskiego czytelnika. Do jej spopularyzowania niewątpliwie przyczynił się wszechwładny wówczas duch krytycyzmu, a także – związana z tą postawą – tendencja dydaktyczna; i tak na przykład, krytyczny stosunek wobec stylu życia sfer wyższych zdecydował w dużym stopniu o bujnym rozwoju tej odmiany realistycznej powieści obyczajowej, w której główne postacie rekrutowały się ze środowisk arystokratycznych. Także wszechwładny w tej epoce kult faktu oraz rozkwit metody empirycznej wywarły wpływ na powieściopisarzy, którzy zaczęli uważać się za „kronikarzy”<sup>4</sup> ludzkiego losu; za „historyków epoki”, w której żyli. Jean Baptiste Louvet de Couvray w przedmowie do II wydania *Przygód kawalera de Faublas* (1789) pisał:

---

<sup>1</sup> A. Hauser: *Společná historia sztuki i literatury*. Przeł. J. Ruszczyćówna, posłowie J. Starzyński. T. 2. Warszawa 1974, s. 25; zob. też: E. Rostworowski: *Historia powszechna. Wiek XVIII*. Warszawa 1977, s. 435; G. Lanson, P. Tuffrau: *Historia literatury francuskiej w zarysie*. Przeł. W. Bieńkowska. Warszawa 1963, s. 279.

<sup>2</sup> H. Zbierski: *Literatura angielska*. W: *Dzieje literatur europejskich*. Red. W. Floryan. T. 2, cz. 1. Warszawa 1982, s. 425.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 426.

<sup>4</sup> Określenie H. Fieldinga, pochodzące z jednej z dygresji na temat powieści, pomieszczonej w *Historii życia Toma Jonesa, czyli Dzieje podrzutka*, T. 1. Warszawa 1978, s. 57.

Czyliż powieściopisarz nie ma obowiązku być jednym ze ścisłych historyków swej epoki? Czyliż może malować coś innego niż to, co miał przed oczami? O wy, panowie, co krzyczycie tak głośno: zmieńcie obyczaje – wówczas inne będą moje obrazy.<sup>5</sup>

Obok angielskiej, także oświeceniowa powieść francuska ewoluowała ku realizmowi, choć inaczej niż angielska. Powieść francuska w większym stopniu nasycona była pierwiastkiem psychologicznym. W początkowej fazie oświecenia ulegała wpływom wcześniejszego, szczególnie siedemnastowiecznego romansu francuskiego, który przynosił odrealniony obraz świata<sup>6</sup>. Realistyczne tendencje zaczęły jednak dość szybko dominować we francuskim powieściopisarstwie oświeceniowym. Przybrały na sile zwłaszcza w późnej fazie oświecenia. Emanuel Rostworowski pisze:

„Ze szczególnym jednak upodobaniem francuska powieść tych czasów zapoznaje czytelnika z intrygami, frantami, lajdakami czy wręcz przestępcami. Rokokowa frywolność często ustępuje miejsca brutalności i wyuzdaniu. [...] Obraz powszechnego zepsucia roztaczają w swych powieściach zarówno znakomity Pierre Choderlos de Laclos (1741–1803), jak i tuzinkowy Jean Baptiste Louvet de Couvray (1769–1797).”

Angielskie i francuskie wzorce inspirowały pisarzy w innych krajach do tworzenia powieści według konwencji realistycznej; takie powieści pisał – na przykład w literaturze polskiej – Ignacy Krasicki. Jego *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* są, jak zauważa Juliusz Kleiner, „autobiografią ówczesnego Polaka”<sup>7</sup>.

Z kolei w innej swojej powieści, *Panu Podstolim* (1779–1803), Krasicki zawarł „bogaty obraz życia ziemiańskiego w Polsce stanisławowskiej”<sup>8</sup>.

Oświeceniowej rzeczywistości, wnikliwie i z uwagą, przyglądali się nie tylko powieściopisarze. Budziła także żywe zainteresowanie i zaciekawienie wśród poetów. I tak w stronę codziennego życia wyraźnie nachylał się najpopularniejszy chyba gatunek oświeceniowej poezji – satyra. Cała Europa oświeceniowa pisała satyrę. Wielu ówczesnych poetów właśnie w tym gatunku osiągnęło mistrzostwo. Satyrykom francuskim przewodził Wolter; w Anglii doskonałość w tym gatunku osiągnął Alexander Pope; także literatura szwedzka wydała kilku znakomych satyryków; w literaturze polskiej licznemu ich zastępowi przewodził Krasicki.

W realiach życia codziennego był silnie osadzony inny jeszcze popularny gatunek oświeceniowej poezji – poemat heroikomiczny, piętnujący zwłaszcza duchow-

<sup>5</sup> Cyt. za: Cz. Jankowski: *Przedmowa*. W: J. B. Louvet de Couvray: *Przygody kawalera de Fambias*. Przeł. Cz. Jankowski. Warszawa 1928, s. 7.

<sup>6</sup> Zob. P. Brunel: *Histoire de la littérature française*. Nancy 1980, s. 304–306; J. Adamski: *Historia literatury francuskiej*. Wrocław 1966, s. 158–188; G. Lanson, P. Tuffrau: *Historia literatury francuskiej*;... s. 296–297; A. Nikliborcowa: *Literatura francuska. Literatura Francji feudalnej (do końca w. XVIII)*. W: *Dzieje literatur europejskich*. T. I. Warszawa 1977, s. 662–667.

<sup>7</sup> E. Rostworowski: *Historia powszechna*. . s. 957.

<sup>8</sup> J. Kleiner: *Zarys dziejów literatury polskiej*. Wrocław 1963, s. 164.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 165.

nych. W oświeceniowych heroikomikach nie tylko jednak kler stał się przedmiotem obserwacji. Ich autorzy czerpali tematy również z błahych wydarzeń życia codziennego, ze skandali<sup>10</sup>. Pope w *Porwanym puklu* (1714) spożytkował incydent, głośny w angielskich sferach towarzyskich, którego bohaterem stał się Robert, lord Petre, ucinając Arabelli Fermor (i przywłaszczając sobie) pukiel włosów. Poezja ówczesna utrzymała wiele podobnych epizodów z osiemnastowiecznej codzienności.

Ścisła więź z epoką – zdarzeniami, dorobkiem naukowo-technicznym, osobistościami ówczesnego życia – cechowała odę, najbardziej liryczny z klasycystycznych gatunków. Przykładem tej zależności mogą być ody Giuseppe Pariniego, przedstawiciela poezji włoskiej. W odzie *Zdrowotność powietrza* (1759) skrytykował on „urągające wymogom higieny warunki życia w ówczesnym Mediolanie”; w innej, pt. *Szczepienie ospy* (1756) – „sławi dobrodziejstwo wynalezionej wówczas szczepionki przeciw okrutnej chorobie”<sup>11</sup>. Z tytułów oświeceniowych ód można by sporządzić rejestr ważniejszych wydarzeń politycznych, dworskich uroczystości czy ówczesnych osiągnięć w dziedzinie nauki i techniki<sup>12</sup>.

Żywe zainteresowanie rozmaitymi aspektami rzeczywistości odnajdujemy także w oświeceniowym dramacie. Oświeceniowa komedia reprezentowała przede wszystkim model molierowski: była komedią realistyczną (sytuacyjną, charakterologiczną i obyczajową). Realistyczny wymiar komedii zaakceptowany został w *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et de métiers*:

„Komedia – to jest naśladowanie obyczajów w działaniu. Naśladowanie obyczajów – tym różni się od tragedii. Naśladowanie w działaniu – to z kolei różni ją od poematu dydaktycznego, moralnego czy zwykłego dialogu.”<sup>13</sup>

Powstawały nowe gatunki sceniczne, celem wnikliwszego opisu zjawisk zachodzących w rzeczywistości. I tak Hiszpan Ramon de la Cruz „wynałazł” jednoaktowe obrazki obyczajowe, tzw. *saintes* (specyficznie hiszpański gatunek); za ich pomocą udało mu się utrwalić – wiernie, a zarazem atrakcyjnie – życie i obyczaje osiemnastowiecznego Madrytu<sup>14</sup>. Pojawiły się odmiany komedii, odzwierciedlające fakt społeczno-ekonomicznego awansu mieszczaństwa; między innymi Pierre Claude Nivelles de La Chaussée tworzy komedię łzawą (*comédie larmoyante*), prezentującą moralne i

<sup>10</sup> Zob. P. Hazard: *Mysł europejska w XVIII wieku. Od Monteskiusza do Lessinga*. Przeł. H. Suwała, wstęp S. Pietraszko. Warszawa 1972, s. 24.

<sup>11</sup> K. Zaboklicki: *Literatura włoska*. W: *Dzieje literatur europejskich...*, T. I. Warszawa 1977, s. 475.

<sup>12</sup> Oto (przykładowo) tytuły kilku ód Adama Naruszewicza: *Na rychły odjazd Elżbiety z książąt Poniatowskich Brunckiej, kasztelanowej Krakowskiej, Hetmanowej W. Koronnej; Wiersz radosny, czyli Dytyramb z okazji zupełnego ozdrowienia Jego Królewskiej Mości; Do Stanisława Augusta, Króla Polskiego*, W. *Książęcia Lit. Na dzień 17. stycznia, urodzeniem jego znakomity; Na Śmierć Augusta III. Króla Polskiego*, W. *Książęcia Litewskiego i Elektora Saskiego, w roku 1763; Do Księcia Adama Czartoryskiego, Generała Ziem Podolskich. Na powrót z cudzych krajów*.

<sup>13</sup> Hasło: *Comédie*. In: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 3. Paris 1753, s. 665.

<sup>14</sup> Zob. M. Strzałkowska: *Literatura hiszpańska*. W: *Dzieje literatur europejskich...*, T. 1, s. 952; Eadem: *Historia literatury hiszpańskiej*. Wrocław 1966, s. 195.

emocjonalne postawy typowe dla mieszczan. Jednak największym, według niektórych badaczy, wydarzeniem literackim epoki było powstanie dramy mieszczańskiej, wyrażającej „roszczenie mieszczaństwa do traktowania go tak samo poważnego jak i szlachty, z której szeregów pochodzili bohaterowie tragedii”<sup>15</sup>.

Tak więc oświeceniowy dramat, oprócz odmalowania ówczesnej obyczajowości, również wyraźnie odzwierciedlił przemiany zachodzące w strukturze społecznej.

\*  
\*      \*

Jak wynika z tych zwięzłych, skondensowanych jak w pigułce, wywodów – literatura epoki oświecenia śledziła wnikliwie rzeczywistość: przede wszystkim po to, aby ją kształtować. Pierwiastki realistyczne w oświeceniowych utworach podporządkowane zostały tendencjom dydaktycznym, ale „bezinteresowne” pragnienie odmalowania bujności życia w różnych jej barwach i odcieniach nie należało wówczas do rzadkości. Oświeceniowa literatura, tak wnikliwie i z pasją penetrująca rzeczywistość (co staraliśmy się tutaj zasygnalizować), nie mogła nie zwrócić uwagi na jej „aspekt maskaradowy” (przebieranki, mistyfikacje, różnego rodzaju „gry” kamuflażowe), który stanowił, jak to staraliśmy się udowodnić w pierwszej części rozprawy, istotny rys ówczesnej obyczajowości. Poświęćmy zatem drugą, centralną część rozprawy, „tropieniu” motywu maskarady w utworach literackich tej epoki.

---

<sup>15</sup> A. Hauser: *Spoleczna historia sztuki...*, s. 69.

# *Z katalogu motywów maskaradowych*

## Metamorfozy płci

### Ku intrygom, zabawie i zmysłowemu rozkoszom

Motyw przebrania za osobnika płci odmiennej pojawia się z wielką częstotliwością w powieści Jean-Baptiste Louveta de Couvray (1760–1797) zatytułowanej *Przygody kawalera de Faublas* (1787–1790)<sup>1</sup>. Rostworowski, w cytowanej już wcześniej opinii, uznał Louveta za „tuzinkowego”, przeciwstawiając mu „znakomitego” Choderlosa de Laclosa<sup>2</sup>. Sąd to niewątpliwie zbyt surowy. Powieść Louveta nie dorównuje wprawdzie *Niebezpiecznym związkom* Laclosa, acydzież nie tylko oświeceniowej, ale i światowej literatury. W utworze Louveta psychologia nie jest zbyt głęboka; charakterystyka wewnętrzna postaci dość uboga. Analizy psychologiczne, choć nie pogłębione, odznaczają się jednak dużą przenikliwością i trafnością. Właśnie na psychologizm w tej powieści, między innymi, zwrócił uwagę Philippe van Tieghem, pisząc:

„Jego [Louveta de Couvray] pierwsza powieść, *Les Amours du chevalier de Faublas* [...], była znana szeroko, dzięki sukcesowi, jaki odniosła. Zawdzięczała to zarówno śmiałości w przedstawieniu scen zmysłowych, jak i niezaprzeczalnym walorom analizy psychologicznej.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Powieść ta w oryginale występuje pod dwoma tytułami: *Les Aventures du chevalier de Faublas* oraz *Les Amours du chevalier de Faublas*. Wariantywność oryginalnego tytułu znalazła odbicie w polskich przekładach. I tak w translacji Cz. Jankowskiego (1928) tytuł brzmi: *Przygody kawalera de Faublas*, natomiast w przekładzie A. Tatariewicz (1961) – *Przygody miłosne kawalera de Faublas*.

Korzystałem z przedwojennego wydania (Jankowskiego), gdyż z punktu widzenia celów mojej rozprawy było bardziej przydatne, eksponowało bowiem partie oryginału, nasycone motywami „transwestycyjnymi”. Może właśnie tę cechę przekładu Jankowskiego miała na myśli A. Tatariewicz, pisząc: „[...] było już polskie wydanie tej powieści, także skrócone, ale pod dość specjalnym kątem.” (*Od tłumacza*. W: J. B. Louvet de Couvray: *Przygody miłosne kawalera de Faublas*. [b. m.] 1961, s. 7).

<sup>2</sup> E. Rostworowski: *Historia powszechna. Wiek XVIII*. Warszawa 1977, s. 957.

<sup>3</sup> Hasło: *Louvet de Couvray (Jean-Baptiste)*. In: *Dictionnaire des littératures*. T. 2. Réd. Ph. Van Tieghem. Paris 1968, s. 2412.

Wspomnieć należy o jej zaletach stylistycznych, a także umiejętnym prowadzeniu narracji przez autora: „[...] swoboda, z jaką autor opowiada, a także jasność stylu zachowały swoją wartość.”<sup>4</sup>

Wśród ogromnej produkcji powieściowej we Francji schyłku XVIII wieku tylko kilka dzieł nie uległo do dnia dzisiejszego całkowitemu zapomnieniu – należą do nich między innymi właśnie *Przygody kawalera de Faublas*<sup>5</sup>.

Według Henri Couleta:

„Dwa dzieła frywolne z końca XVIII wieku stały się sławne i dla pięciu czy sześciu generacji triumfującej burżuazji uosabiały rozpustę Ancien Régime'u: *Point de lendemain* (1777), przypisywane Denonowi [...] oraz *Les Amours du chevalier de Faublas*, autorstwa Louveta [...]”<sup>6</sup>

Dla współczesnego czytelnika, obok walorów stylu, atrakcyjnym elementem tej powieści wydaje się właśnie ów powtarzający się w rozmaitych wariantach motyw udawania płci odmienniej, zwłaszcza zaś kobiet przez mężczyzn (odwrotnych przypadków jest w tym utworze mniej).

Kreśląc maskaradowy fresk, oparty przede wszystkim na motywie zamiany płci, imponujący rozmachem, Louvet skoncentrował się na kilku kwestiach.

W *Przygodach kawalera de Faublas* „płciowe” przebieranki powiązane są często z intrygą. Tytułowy bohater po raz pierwszy przebiera się za kobietę – właśnie po to, aby wziąć udział w intrydze, którą zaplanował hrabia de Rosambert, przyjaciel. Według jej scenariusza, Faublasowi, przebranemu za fikcyjną pannę Duportail, Rosambert miał podczas balu pozornie nadszakać, aby doprowadzić do stanu irytacji i zadać cierpienie margrabinie de B., swojej kochance, wypróbując w ten sposób jej przywiązanie.

Taką intrygę ukul Rosambert: centralną pozycję zajmowało w niej „transwestycyjne” przebranie bohatera. Margrabina de B. odpowiedziała błyskotliwą kontrintrygą, której wytyczony *ad hoc* cel podsunęły jej „ruchy” Rosamberta: postanowiła spędzić noc miłosnych uniesień z Faublasem, udającym pannę Duportail. Jedyna wśród uczestników balu odkryła bowiem tę mistyfikację, a genialne wyczucie intrygi kało jej spojrzeć na to przebranie zarówno jako źródło pomysłu, jak i środek do jego realizacji. Postanowiła więc ochraniać tę mistyfikację, a nie demaskować, świetnie wczuwając się w „rolę” nie wtajemniczzonej i naiwnej. Nie pomogła nagle demistyfikacja tytułowego bohatera przed margrabiną – przez Rosamberta, fachowca od salonowych „podchodów”, który przejrzał jej zamiary. Udała, że nie wierzy w męski rodowód rzekomej panny Duportail, ku rozpaczy, a przede wszystkim wściekłości Rosamberta, wciąż jeszcze aktualnego jej kochanka.

Intryganckie zabiegi margrabin de B. zostały uwieńczone pełnym sukcesem: z udającym pannę Duportail Faublasem spędziła noc miłosnych uniesień, nie wzbu-

<sup>4</sup> Ibidem, s. 2412.

<sup>5</sup> Zob. P. Brunel: *Histoire de la littérature française*. T. 1. Paris, Édition Bordas 1980, s. 367.

<sup>6</sup> H. Coulet: *Le Roman jusqu'à La Révolution*. Paris, Édition Armand Colin 1978, s. 449.

dzając podejrzeń męża, głęboko przekonanego o autentyczności panny Duportail. Tak więc przebierankę Faublasa, zaaranżowaną, aby jej dokuczyć, margrabina, dzięki świetnie obmyślanej i poprowadzonej kontrintrydze, przekształciła w narzędzie swojej przyjemności. Rosambert, który zainicjował tę przebierankę po to, aby sprawdzić, czy margrabinie zależy na nim, utracił ją – za sprawą tej przebieranki. Przekonał się, jak nieobliczalne mogą okazać się mistyfikacje, oparte na „transwestytyzmie”.

Louvet formułuje w swojej powieści interesujące uwagi o tkwiącym w „transwestycyjnych” przebierankach potencjale relaksacyjno-zabawowym. Oprócz czysto praktycznej intencji, związanej z realizacją zaplanowanego przez mistyfikatora celu, przebieranki takie wręcz prowokowały do wyśmienitej zabawy, inspirując wtajemniczonych do błyskotliwych „gagów”. Widok przebranego za pannę Duportail Faublasa usposobił figlarne jego ojca. Podobnie Adelajdę, przebieranka brata nastroiła do błazenady. Ojciec i córka potraktowali ją jako świetną inspirację do „wygłupów”. Bawił się znakomicie i sam „przebieraniec”.

Zanim więc przebrany za pannę Duportail Faublas zagrał przewidzianą scenariuszem „rolę” w intrydze, niejako w preludium do niej, najbliżsi, traktując to przebranie rozrywkowo, wycisnęli z niego dużo przyjemności dla siebie.

Margrabina de B. sięgnęła z kolei po męską „rolę”. Nie była ona w żadnym razie potrzebna do ukrycia jej romansu z Faublasem. Bezpieczeństwo, w takim stopniu, w jakim to było możliwe, zapewniało jego przebranie – za pannę Duportail. Zdecydowała się na „rolę” mężczyzny (wcielając w wicehrabiego de Florville) wyłącznie po to, aby, odświeżając ustalone i utrwalone już reguły „gry”, zwiększyć, chwilowo, obojętne przyjemności.

Oboje: margrabina i Faublas od razu dostrzegli w tej dla nich zupełnie nowej – podwójnej kombinacji „transwestycyjnej” – atrakcyjny potencjał rozrywkowy, który zdecydowali się wyeksploatować podczas wycieczki do domku, wynajętego pod Paryżem. Eskapada ta zamieniła się w atrakcyjną zabawę, opartą na założeniu wzajemnego respektowania fałszywych „ról” (margrabina wystąpiła jako wicehrabia de Florville, Faublas zaś – jako panna Duportail). Próbuąc respektować swoje fałszywe „role”, oboje nieustannie popełniali pomyłki, co miało dla nich wiele uroku, dodając atrakcyjności zabawie:

- Co takiego? Pan zapomina, że rozmawia z panną Duportail.
- Błagam o przebaczenie!

(s. 95)<sup>7</sup>

Ta zabawa wciągnęła Faublasa i margabinę, przybierając postać pasjonującego turnieju, w którym za każdą pomyłkę płacili „buziakami”:

---

<sup>7</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: J. B. Louvet de Couvray: *Przygody kawalera de Faublas*. Ułożył i dopisami opatrzył tłumacz Cz. Jankowski. Warszawa 1928.



Gdyśmy dojechali do Saint-Cloud, co najmniej pięćdziesiąt pocałunków byliśmy sobie dłużni.

(s. 86)

Przyjazd do wynajętego domku nie przerwał tego karnawału przekomarzania, zmieniając jednak jego charakter: od tego momentu kontrowersje skoncentrowały się wokół zasad, jakim powinni podporządkować miłosne igraszki. Oboje bawili się dylematem, do którego z nich powinna należeć inicjatywa w tej sferze: czy do rzekomej panny Duportail (jako, w rzeczywistości, mężczyzny), czy też, respektując do końca uzgodnione wcześniej reguły „transwestycyjnej” zabawy, należałoby oddać inicjatywę fałszywemu mężczyźnie, „wicehrabiemu” de Florville.

Relaksacyjny potencjał, zawarty w jednoczesnym, obopólnym udawaniu płci odmienniej niż „macierzysta”, wyczerpał się jednak. Fałszywy Florville, znudzony udawaniem, postanowił powrócić do naturalnego porządku rzeczy, według którego przynależał do płci pięknej: „niech już znowu będę margrabiną de B.” (s. 87).

Tytułowy bohater powieści Louveta jest uwikłany nieustannie w przebieranki, głównie „transwestycyjne”; chociaż z własnej inicjatywy decydował się na nie rzadko. Można mówić o „osaczeniu” przebierankami. Przyjrzyjmy się dokładniej losom bohatera, właśnie pod kątem maskaradyzacji. Debiutancką przebierankę („rola” panny Duportail), jak pamiętamy, zaproponował mu Rosamberta. Faublas zgodził się oddać przysługę przyjacielowi. Z nieudanej intrygi Rosamberta Faublas, jak wiemy, nagle „wpadł” w intrygę, opracowaną przez margrabinę de B., w której, po początkowych wahaniach, zgodził się grać dalej „rolę” kobiecą, skusił go bowiem cel tej intrygi, wytyczony przez margrabinę: spędzenie nocy w jej objęciach. Faublas nie był więc inicjatorem tej przebieranki (ani w fazie intrygi Rosamberta, ani na etapie kontrintrygi margrabin). Nie odmówił jednak zarówno propozycji hrabiego, jak i margrabinę zagrania kobiecej „ roli”.

Po tym debiutanckim wystąpieniu, przebierał się za pannę Duportail wielokrotnie – i to nie tylko dlatego, aby swobodnie wchodzić do sypialni margrabin de B. Aby tak było, musiał nieustannie utwierdzać jej męża w przekonaniu, że panna Duportail istnieje rzeczywiście – właśnie pokazując się często w tej „ roli” w sytuacjach oficjalnych, co znacznie wydłużyło czas, jaki pochłaniała ta „krecacja”.

Kiedy wyczerpały się przyczyny, dla których Faublas przebierał się za pannę Duportail, posypały się propozycje kolejnych „transwestycyjnych” przebieranek. Inicjatywa w tym względzie należała nadal do osób postronnych. Faublas tylko nie odmawiał. Na tym polegał swoisty rodzaj jego „biernej aktywności”: nie przygotowując osobiście scenariuszy „transwestycyjnych” przebieranek, wcielał w życie scenariusze zaproponowane przez innych. Wydawać by się mogło, iż wpływ na tę skwapliwość, z jaką przyjmował oferty „transwestycyjnych ról”, mógł mieć pojedynek, jaki stoczył, w rezultacie którego dalszy pobyt we Francji pod własnym nazwiskiem narażał go na represje ze strony władz. Musiał więc stać się dla nich, przynajmniej chwilowo, nieuchwytny, nie poznany. Mógł jednak do tego celu używać kamuflaży odmiennych

od „transwestycyjnej” przebieranki. Istniały też inne niż forma kamuflażu sposoby zabezpieczenia przed represjami ze strony władz, z których mógł skorzystać (na przykład wyjazd za granicę). Właśnie ze względu na tak duży asortyment „pozatranswestycyjnych” możliwości, wybór przez bohatera kobiecej maski jako formy ukrywania się przed władzą – należy uznać za uzależniony od zupełnie innych przyczyn niż konsekwencje odbytego pojedynku. Odnosi się wrażenie, że pojedynek bohatera i konieczność unikania z tego powodu władz były dla autora tylko pretekstem do nakreślenia „transwestycyjnej orgii”, z jaką mamy do czynienia w tej powieści.

Margrabina de B., aby zapewnić bohaterowi bezpieczeństwo, podsunęła mu „rolę” zakonnicy, którą przyjął, jak zwykle, skwapliwie. Faublas opowiada:

Przywdziałem sukienkę zakonną zřęcznie. Nie brakło... mi wprawy w przebraniu za kobietę. Lekka zarzutka batystowa zdawała się ukrywać zazdrośnie rozwijające się wdzięki dziewiczego łona... Na moje czoło ze skromną przepaską, zarzuciła moja opiekunka welon lekki i przejrzysty [...].

(s. 160)

Na propozycji margrabiny, aby Faublasa przebrać ponownie za kobietę, zaważyło niewątpliwie mistrzostwo, z jakim uprzednio wcielił się w pannę Duportail. Podobnie baronowa de Fonrose, aby zapewnić mu bezpieczeństwo, wiedząc o jego sukcesach w „roli” panny Duportail, zaproponowała mu funkcję panny do towarzystwa hrabiny de Lignolle:

Pan kawaler de Faublas udaje panienkę, że nie można lepiej... Niech jeszcze przez czas pewien w roli tej pozostanie [...].

(s. 192)

Jak widać, sława pierwszej przebieranki szła za Faublasem. Dla znajomych był tym, który świetnie wcielił się w „rolę” panny Duportail. A skoro tak dobrze grał „rolę” panny Duportail, równie świetnie mógł wcielać się w inne „role” kobiece.

To zatem towarzyski sukces debiutu „transwestycyjnego” w dużym stopniu zadcycdował o ustawicznym proponowaniu bohaterowi przez przyjaciółki, celem ukrycia przed władzami, wyłącznie jednego typu kamuflażu: przebieranki „transwestycyjnej”. Poza chęcią zabezpieczenia przed represjami, przyjaciółki proponowały mu te „role”, aby się zabawić. Ciągłe nowe przebrania Faublasa dostarczały im dobrej i dużej porcji rozrywki. Przypominały reżysera, który „wypuszcza” na scenę kolejnych aktorów, wcielających się w różne postacie. Ta reżyserska funkcja pociągania za sznureczki niewątpliwie dostarczała im sporo satysfakcji, podobnie jak obserwacja mistyfikowanych postaci z pozycji wtajemniczonych.

Faublas nie ma wytchnienia od przebieranek (zwłaszcza kobiecych). Kiedy wyczerpują się możliwości jednej maskaradowej „roli”, pojawiają się kolejne. Te nieustannie składane mu atrakcyjne propozycje „plciowych” przebieranek – to jego fa-

tum. Nie uchyla się od nich, ponieważ niosą nadzieje cielesnych rozkoszy: kuszą malowniczą, niebezpieczną przygodą: emocjonującą „grą”, nerwowym podnieceniem. W kręgu znajomych zaczynają identyfikować go z kobiecym przebraniem. W sferach towarzyskich utrwała się stopniowo przekonanie, że najpełniej realizuje się w „rolach” kobiecych, choć, niewątpliwie, nie jest transwestytą – w sensie psychologicznym czy seksuologicznym. Coulet pisze:

„Z uniesienia w uniesienie, on nie wie już, gdzie jest. Jest już tylko tym, jakim wymagają okoliczności, aby był. Nie istnieje już na zewnątrz, jak tylko w swoich przebraniach. Utracił swoją tożsamość i poczucie tożsamości innych.”<sup>8</sup>

Kiedy pewnego dnia stracił przytomność jako kawaler de Faublas, odzyskał ją jako panna Brumont (panna do towarzystwa hrabiny de Lignolle): „Ujrzałem przede wszystkim, że mam na sobie znowu szaty niewieście.” (s. 239).

Zadecydowały o tym, kiedy leżał nieprzytomny, przyjaciółki. Tak przyzwyczaiły się do widoku Faublasa przebranego, że w „wersji oryginalnej” wydawał im się już nienaturalny.

*Przypadki kawalera de Faublas* to właściwie powieść o przebraniu. Wątek maskaradowy koncentruje się przede wszystkim wokół Faublasa. Przypomnijmy. Dwukrotnie przebierał się za panny: pannę Duportail (debiut maskaradowy); pannę Brumont (u schyłku maskaradowego transu). Pomędzy tymi dwiema mistyfikacjami Faublas zmieścił obfity repertuar przebieranek, zarówno męskich, jak i kobiecych. I tak domek w pobliżu klasztoru (aby flirtować z Zofią) wynajął pod nazwiskiem Firmini, mieszczki. Żony poszukiwał bądź to w „oryginalnym” wcieleniu – jako Faublas – bądź w przebraniu zakonnicy, bądź wreszcie jako pan de Noirval. Hrabinie de Lignolle, przed której mężem udawał pannę Brumont, przedstawił się jako kawaler de Flourvac. W tym przypadku nałożyły się na siebie dwie fałszywe „role”.

Pozostałe postacie przebijają się również, choć nie tak często jak bohater. I tak ulubionym wcieleniem margrabiny de B. była, przypomnijmy, postać wicehrabiego de Florville. Czasem, jeżeli zachodziła taka potrzeba, udawała żołnierza. Szeroki był repertuar postaci, za które przebierał się jej służący, między innymi grał „rolę” lekarza. Na chwilową zmianę tożsamości zdecydował się ojciec Faublasa, występując pod zmyślnym nazwiskiem pana de Belcourt. Dorota i Zofia uciekły z klasztoru w męskich przebraniach.

Przebijają się bywalcy tajnych domów publicznych. Jeden z częstych gości w tych domach, wspomniany Rosambert, wyjaśniał ze znanstwem Faublasowi obowiązujący w nich „bezpieczny” mechanizm oddawania się rozpucie, który, niemal stuprocentowo, zapewniał doskonale wyreżyserowane przebieganki:

Dama nawet z najwytworniejszego towarzystwa, gdy ją przynagli, tu się przebiera za, powiedzmy, służącą i tonie w objęciach pierwszego lepszego dra-  
ba przebranego, dajmy na to, za pralata lub w objęciach pralata tak znakomicie

<sup>8</sup> H. Coulet: *Le Roman...*, s. 452.

przebranego za chama, że rodzona by go matka nie poznała. To się nazywa wyświadczać sobie wzajemnie usługi, a ponieważ nikt się nie zna i jedno drugiego nigdy w życiu nie pozna, przeto nikt względem nikogo nie może być obowiązany.

(s. 49)

Wytworne towarzystwo, przedstawione w powieści Louveta, nie może obejść się bez przebieranek. W świecie, który zaludniało, pełnił wielorakie funkcje. Stanowiły przede wszystkim, przypomnijmy, ważny element wszelkich intryg oraz „gier” miłosnych, w szerokim rozumieniu tego słowa. Jeśli chodzi o „gry” miłosne – wykorzystywane w nich przebieranki nie ograniczały się wyłącznie do oszukiwania mężów i żon, aby bezkarnie dostać się do sypialni kochanki czy kochanka. „Obsługiwały” całe „zaplecze” i „przedpole” flirtów i miłosnych „gier”, ułatwiając zbieranie informacji, wymierzanie zemsty itp. I tak, dzięki przebraniu za żołnierza, margrabina de B. mogła bezpiecznie i dyskretnie obserwować wiele wydarzeń z późniejszego okresu życia Faublasa, w którym wciąż była zakochana. Z jej polecenia w rozmaitych przebraniach inwigilował tytułowego bohatera służący. Zdobyte w ten sposób wiadomości dostarczał swojej pani. Na ich podstawie, a także na bazie wiedzy uzyskanej z osobistego podglądania Faublasa (w żołnierskim przebraniu), margrabina opracowywała plan działania wobec niego. Z kolei w przebraniu wicehrabiego de Florville dokonała zemsty na Rosambercie – za doznane upokorzenia.

Przebieranki pomagały zakochanym w ucieczce (skorzystały z nich właśnie w tym celu wspomniane już Zofia i Dorota). Były źródłem zabawy, inspirując do dowcipnych gagów, do aranżowania osobliwych sytuacji. Wnosiły więc w świat wyższego towarzystwa rozrywkę, element malowniczości, żylkę hazardu, a także pierwiastek niespodzianki i nieobliczalności.

W środowisku, w którym codzienność, jak to przedstawił Louvet, obfitowała w mistyfikacje o podłożu maskaradowym, musieli pojawiać się tacy jak Faublas, u których „gra” w przebranie wzięła górę nad poczuciem rzeczywistości, uzależniając ich od siebie.

Do Faublasa, „bohatera nieprawdopodobnej ilości przygód miłosnych”<sup>9</sup>, podobny jest Selim z *Niedyskretnych klejnotów* (1747), „frywolnej powieści poruszającej poważne tematy”<sup>10</sup>, pióra Denisa Diderota. Według Couleta, *Niedyskretnie klejnoty* są jedynym arcydziełem francuskiej powieści *galant*<sup>11</sup>. W utworze tym autor zgromadził „wesole anegdoty, tłuste żarty, satyryczne portrety oraz naukowe wywody z estetyki i filozofii”<sup>12</sup>. Opowieść Selima o jego przygodach miłosnych jest jedną z licznych hi-

<sup>9</sup> Hasło: *Faublas (le chevalier de)*. In: *Dictionnaire de personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*. Édition Lafont-Bompiani 1963, s. 243.

<sup>10</sup> Opinia G. E. Lessinga, cyt. za: *Nota wydawnicza*. W: D. Diderot: *Niedyskretnie klejnoty*. Przeł. i przypisy opatrzył A. Siemek. Warszawa 1992.

<sup>11</sup> H. Coulet: *Le Roman...*, s. 387.

<sup>12</sup> Ibidem.

storyjek, pomieszczonych w tym dziele, współtworzących frywolno-pikantną tonację, jaka w nim panuje.

Dla Selima (książę Armand de Vignerot de Richelieu, uznawany za doskonałego libertyna epoki oświecenia, to jeden z prawdopodobnych jego pierwowzorów)<sup>13</sup>, podobnie jak i dla Faublasa, zmysłowe rozkosze i nieustanna adoracja płci pięknej stanowiły sens życia. Mirzoza, sultańska faworyta i przyjaciółka Selima, mówiła o nim, że „zna lepiej niż ktokolwiek katechizm Cytery”. Sam Selim wyznawał skromnie: „[kobiety] długo były przedmiotem moich studiów.”<sup>14</sup>

Wysoka pozycja społeczna, ujmujący sposób wysławiania, uroczą powierzchowność, a także zuchwałość i natarczywość – to walory Selima, dzięki którym zdobywał przychyłność kobiet. Natomiast raz tylko, aby dokonać miłosnego podboju, sięgnął po „transwestycyjną” przebrankę. Pod tym względem zdecydowanie ustępował Faublasowi.

Selim odmiennie od bohatera powieści Louveta potraktował kobietą „rolę”. Faublasowi taka przebranka służyła do zawiązania długotrwałych związków z partnerką, zarówno uczuciowych, jak i cielesnych. Selim natomiast posłużył się kobiecym przebraniem do zawarcia znajomości, wyłącznie chwilowych i powierzchownych, z wieloma kobietami równocześnie. Można więc stwierdzić, że efektywniej od Faublasa wykorzystywał „transwestycyjne” przebranie.

Do tej jedynej przebranki „transwestycyjnej” zmusiła go hermetyczność środowiska społecznego, w którym, tym razem, postanowił poflirtować. Było to środowisko zakonnic, zamieszkujących żeński klasztor. Przebranie kobiece było jednym z nielicznych, jeżeli nie jedynym, sposobem legalnego przekroczenia bram klasztornych.

„Rola” wdowy „szukającej schronienia przed niebezpieczeństwami świata” stanowiła więc konieczną przepustkę do zamieszkania w klasztorze. I Selim, wytrawny wirtuoz w sztuce uwodzenia, nie cofnął się przed nią. Przebranie spełniło dwojaką funkcję: zmyliło władze klasztorne i pomogło w nawiązaniu znajomości z nowicjuszkami. „Lekcje praktyczne” (termin Selima), jakich zaczął im udzielać, musiały, siłą rzeczy, doprowadzić do sytuacji, w której poznały jego prawdziwą płć. Mimo ich lojalności i sympatii, nie mógł za długo prowadzić takiej „gry” na terenie klasztoru, bez narażenia się na niebezpieczeństwo. „Kiedy wszyscy spali, wspiałem się na mury ogrodu, i zniknąłem”<sup>15</sup> – opowiadał Selim.

Także bohater powieści Louveta przebywał w przebraniu kobiecym na terenie klasztoru żeńskiego – i to dwukrotnie. W oświeceniowej powieści klasztory często stawały się widownią barwnych przygód, nie licujących z charakterem tego miejsca<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Zob. A. Siemek: *Przypisy*. W: D. Diderot: *Niedyskretne klejnoty...* s. 379.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 285.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 310.

<sup>16</sup> Na temat motywu duchownego (i klasztoru) we francuskiej powieści libertynskiej zob. rozważania: J. Leduc: *Le clerge dans le roman erotique français du XVIII<sup>e</sup> siècle*. In: *Roman et Lumières au 18<sup>e</sup> siècle*. Paris 1970, s. 341–348.

Jedną z jego przygód klasztornych, pozbawioną jest wyraźnych akcentów erotycznych, chociaż Faublas liczył na więcej. Natomiast kolejna zbliża się swoim klimatem do libertyńskiego wybryku Selima w klasztorze w Barutti. Przebrany za mniszkę Faublas, dzięki absolutnie przypadkowemu zbiegowi okoliczności, znalazł się w celi klasztornej, zamkniętej z autentyczną, nie przebraną zakonnicą, młodą i ładną, wykorzystując tę okazję.

Miłosne przygody w klasztorze przebranych za kobiety Faublasa i Selima ujawniają inną jeszcze istotną różnicę w ich „transwestycyjnych” strategiach. Jak zostało już powiedziane, to przypadek wykreował sytuację, pozwalającą Faublasowi na zmysłowe igraszki w klasztornej celi. Selim natomiast musiał sam ją zaplanować, dużym nakładem sił i kosztów. Ta klasztorna przygoda Faublasa może najwyraźniej ukazuje przypadkowy charakter jego „transwestycyjnych” przygód miłosnych. Dlatego, mimo iż przebierał się często, można go – trochę paradoksalnie – określić jako „transwestytę” z przypadku. Selim natomiast to „transwestyta”-kalkulator. Ich „transwestytyzmy” mają jednak wspólną cechę: niemoralny cel. Ale i w tym względzie należy dokonać rozróżnienia. Amoralizm Faublasa (i jego pochodna – przebieranki „transwestycyjne”) wypływa z żywiołowo odczuwanego hedonizmu („To jest Cherubin, który nieświadomie odczuwa wezwanie swoich zmysłów”)<sup>17</sup>. Selim zaś jest cynicznym, w pełni świadomym swoich celów kolekcjonerem kobiecych serc.

## Ku małżeństwu

W oświeceniowych utworach można spotkać inny jeszcze wariant motywu przebieranki, opartej na zamianie płci – nie w wersji „niemoralnej”, jak w dwóch omówionych dziełach, ale „szlachetnej”. „Budująca” odmiana tego motywu występuje w *Dniach zabawnych* (1723–1730), pióra Magdeleine-Angélique de Gómez (1684–1770), francuskiej literatki, dziś już trochę zapomnianej, choć, jak twierdził o niej markiz de Sade, „opanowała sztukę pisania i tej zasłużonej pochwały z pewnością nie można jej odmówić”<sup>18</sup>.

Motywu przebieranki w wersji „szlachetnej” użył także Alain-René Lesage w *Przypadkach Idziego Blasa* (1715–1735), „jednym z najbardziej wznawianych i tłumaczonych na całym świecie dzieł literatury francuskiej”<sup>19</sup>.

Utwór pani de Gómez<sup>20</sup> przypomina budowę baśni *Tysiąca i jednej nocy*, a w większym jeszcze stopniu *Dekameron* Giovanniego Boccaccia. Mieści w sobie

<sup>17</sup> Hasło: *Faublas (le chevalier de)*..., s. 243.

<sup>18</sup> D. F. A. de Sade: *Rozważania na temat romansu*. W: Idem: *Powiedzieć wszystko*. Wybór i tłum. B. Banasiak, M. Bratuń, K. Matuszewski. Łódź 1991, s. 348–349. Zob. też informacje o pani Gómez w: *Dictionnaires des littératures*..., T. 2, s. 1583–1584; A. Jourcin, Ph. van Tieghem: *Dictionnaire des femmes célèbres*. Paris 1969, s. 109; H. Coulet: *Le Roman*..., s. 182.

<sup>19</sup> *Dictionnaire des littératures*..., T. 2, s. 2339.

<sup>20</sup> Korzystałem z edycji: *Dni zabawne*. T. 1–8. Warszawa 1791.

zbiór opowiadań, historyjek, dyskusji, spiętych opowieścią ramową. Wewnątrzramowe opowiadania, pełne intryg, miłosnych perypetii i barwnych przygód, mają budujący, choć nie natrętnie moralizatorski, charakter. Ramowa opowieść utrzymana jest w podobnej tonacji. Nie wylamuje się z niej interesująca nas tutaj historia Alfonsa i Kamilli.

W *Przypadkach Idziego Blasa* mamy do czynienia z szeregiem przygód i epizodów, połączonych postacią bohatera. Michel Launay i Georges Mailhos piszą:

„Czy naszym oczom nie ukazuje się przegląd (*revue*), składający się z różnorodnych obrazów, które są połączone tylko dzięki zręczności postaci przedstawiającej? Dla Lanson'a »te rozmaite przygody łączą się tylko w sposób bardzo luźny albo raczej mają tylko jedną wspólną więź: wiąże je ta sama postać.«”<sup>21</sup>

Jednym z epizodów, tworzących fabułę *Przypadków Idziego Blasa*, jest interesująca nas historia miłości Aurory de Guzman.

W obu utworach: i w *Dniach zabawnych*, i w *Przypadkach Idziego Blasa*, przebranie o „transwestycyjnym” charakterze zostało zaaranżowane dla wsparcia zalotów, które, w intencji zalecających, miały doprowadzić do małżeństwa z mistyfikowaną osobą. Tak więc cel „gry transwestycyjnej” był rzeczywiście budujący.

W utworze pani de Gómez – mistyfikatorska „gra” toczy się pod patronatem matki zalecającego. W powieści Lesage’a – to sama bohaterka wypadła na taki pomysł. W obu utworach odmiennie zostały rozdysponowane „role”. W *Dniach zabawnych* Alfons wciela się w postać kobiecą. Odwrotnie u Lesage’a: to kobieta – Aurora de Guzman – przebiera się za mężczyznę.

Pani de Gómez dość tradycyjnie opracowała wątek mistyfikowania Kamilli przez Alfonsa, udającego Alfonsynę. „Gra” bohatera odznacza się niezbyt dużym skomplikowaniem i wyrafinowaniem. Alfons uległ namowom matki, by przebrać się za kobietę – ze względu na specyficzny rys mentalności ukochanej: odczuwała niechęć (pozbawioną jednak zabarwienia patologicznego) do mężczyzn, a w konsekwencji – do małżeństwa. Alfons miał nadzieję, że podszywając się pod postać przedstawicielki płci pięknej, akceptowanej przez Kamillę, uda mu się rozkochać ją w sobie. I nie omylił się. „Transwestycyjna” przebieranka, po raz kolejny, dowiodła swojej efektywności, wręcz niezawodności.

W stosunku do ujęcia pani de Gómez, w utworze Lesage’a obraz mistyfikatorskich zabiegów Aurory de Guzman uległ znacznemu skomplikowaniu. O ile „mistyfikatorska gra” Alfonsa wyczerpuje się w jednym – „transwestycyjnym” – wymiarze, o tyle mistyfikatorskie poczynania panny de Guzman Lesage pomieścił w dwóch wymiarach: „transwestycyjnym” i rzeczywistym. Panna de Guzman „gra” przed ukochanym równolegle dwiema „kreacjami”: fałszywą – męską, i autentyczną – kobiecą.

Działania na obu tych planach miały na celu zwiększyć pewność mistyfikatorki w osiągnięciu zamierzonego celu. Każda z tych „ról” pomyślana została jako „przynęta” dla ukochanego. Niepowodzenie jednej „kreacji” nie musiało wcale oznaczać porażki.

<sup>21</sup> M. Launay, G. Mailhos: *Introduction à la vie littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1969, s. 158.

ponieważ druga z „ról” mogła uzyskać jego akceptację. Panna de Guzman tłumaczyła sens przygotowanej „dwupoziomowej” mistyfikacji Idziemu Blasowi, służącemu, tymi słowy:

Wynajmiemy w Salamance dwa mieszkania: w jednym będę don Feliksem, a w drugim Aurorą. Tuszę, że dopnę swego już to w kawalerskich sukcesach, już to jako białogłowa [...].<sup>22</sup>

Inna jeszcze korzyść płynęła z „dwupłaszczyznowości” mistyfikacji wymyślonej przez Lesage’a dla Aurory de Guzman. Taki scenariusz działań pozwalał jej na bezpieczne wysłuchiwanie pod jedną z postaci, jakie „grała”, zwierzeń ukochanego na temat uczuć, jakie żywił wobec drugiego z jej wcieleń. Z omówionych mistyfikacji ta jest w największym stopniu „asekuracyjna”.

Panna de Guzman z godną podziwu zręcznością żonglowała obiema „rolami”, nie ustępując w tym względzie mistyfikatorskim umiejętnościom Faublasa, Selima czy Alfonsa. Dzięki męskiej „roli” (jako Feliks de Mendoce) udało się jej, nie wzbudzając podejrzeń, zaprzyjaźnić z Luisem Pacheco, od dawna skrytym obiektem jej westchnień. To pierwszy etap. Również „rolą” męską posłużyła się do wprowadzenia na „scenę” swojej „naturalnej” postaci (Aurory de Guzman). To druga faza. Od tego momentu posługiwała się obiema „rolami” równolegle. To kontaktowała się z Pacheco w swoim męskim wcieleniu – jako Feliks de Mendoce – umawiając ukochanego na spotkanie z Aurorą de Guzman, swoją „naturalną kreacją”. To znowu w „naturalnej roli” pojawiała się przed obliczem Pacheco w porze, którą wcześniej ustaliła z nim, występując w „roli” męskiej, by, po tym spotkaniu, ponownie przebrać się za mężczyznę i w tym z kolei fałszywym wcieleniu zjeść kolację z ukochanym, wysłuchując jego zwierzeń na temat uczuć, jakie żywił wobec jej „naturalnego” wcielenia – Aurory de Guzman we własnej osobie.

Sytuacja ta wymagała od panny de Guzman nieustannej i szybkiej wymiany obu „ról” („naturalnej” i „transwestycyjnej”). Z omówionych mistyfikacji, właśnie ta, z powodu swojej „dwupoziomowej” struktury, zmuszała do maksymalnego wysiłku, fizycznego i psychicznego. Była szczególnie „energochłonna”.

Ta „dwupoziomowość” nadała mistyfikatorskiej „grze” Aurory de Guzman, w stopniu o wiele większym niż analizowane wcześniej „gry”, charakter teatralny: jej mistyfikacja wyraźnie nasuwa skojarzenie ze spektaklem scenicznym; zwłaszcza że, aby udźwignąć ciężar tej „dwupoziomowości”, panna de Guzman była zmuszona skorzystać z usług „ekipy” służących, obsługujących od „technicznej” strony kolejne „numery”. Wyraźnie zarysowana teatralność w postawie panny de Guzman wobec ukochanego harmonizuje z jedną z podstawowych idei, wyrażonych w *Przygadkach Idziego Blasa*: ujmowaniu świata jako sceny:

<sup>22</sup> A.-R. Lesage: *Przygadki Idziego Blasa*. Przeł. J. Rogoziński. T. 1. Warszawa 1979, s. 235.



„Obfitość odniesień do teatru [w *Przypadkach...*] określa symbolicznie świat ludzki, który, zamiast odesłać nas ponownie do rzeczywistości wewnętrznej lub zewnętrznej, tworzy pozorność. Określa symbolicznie świat, w »którym rozważa się wszystko tylko w odniesieniu do obserwującej was postaci«. Karnawał masek, zwodniczych działań, w którym należy się tylko **przedstawiać**. Świat podglądaczy, do którego wślizguje się Idzi Blas, słaby, ale wytrwały [...]»<sup>23</sup>

Owa teatralność zachowań posłużyła jednak bohaterce do wyrażenia autentycznych uczuć.

Obie mistyfikacje: „transwestycyjno-naturalna” – Aurory de Guzman z *Przypadków Idziego Blasa*, i „transwestycyjna” – Alfonsa z *Dni zabawnych*, osiągnęły zamierzony cel: zakończyły się małżeństwem. Zarówno Pacheco, jak i Kamilla skapitulowali przed siłą uczuć Aurory de Guzman i Alfonsa, wyrażoną za pośrednictwem tych mistyfikacji. Stały się one miarą intensywności ich uczuć.

Szczęśliwe zakończenie perypetii miłosnych Alfonsa z Kamillą oraz Aurory de Guzman z Luisem Pacheco koresponduje z optymistyczną, generalnie, tonacją utworów, w których zostały pomieszczone. Launay i Mailhos piszą o dziele Lesage’a:

„Nie znajdziemy w *Przypadkach Idziego Blasa* rozpacz, gorzkiej satyry czy też dygresji moralnych, opartych na podłożu teologicznym bądź metafizycznym.”<sup>24</sup>

Budujący finał i przygód Alfonsa, i perypetii panny de Guzman pozostaje w jaskrawej sprzeczności z „grzesznym” zakończeniem przebiegów Faublasa i Selima. Dla dwóch ostatnich przyznanie się przed mistyfikowaną partnerką do „transwestycyjnego” oszustwa (po zdobyciu jej względów dzięki temu oszustwu) stanowiło sygnał do pofolgowania zmysłowemu żądcom, jednak bez konsekwencji małżeńskich. Pannę de Guzman i Alfonsa można określić jako „transwestytów” z miłości, ponieważ to właśnie głębokie uczucie, a nie chęć zaspokojenia zmysłowych kaprysów popchnęło ich w objęcia „transwestycyjnej” przebieranki.

## Od zmysłowych rozkoszy ku małżeństwu

W omówionych dotąd „grach” mistyfikatorskich zawsze tylko jedno z dwojga partnerów pełniło funkcję mistyfikatora. Wysiłek Lesage’a, aby w *Przypadkach Idziego Blasa* skomplikować i urozmaicić „grę”, poszedł w tym właśnie kierunku: rozbudować mistyfikatorskie działania tylko jednej postaci. Partner występuje wyłącznie jako przedmiot jej mistyfikatorskich poczynań, ulegając im w końcu. Tak więc w przywołanych dotąd „grach” wystąpiły „pary” o utrwalonym, niezmiennym podziale ról: mistyfikator + mistyfikowany. W *Przygodach kawalera de Faublas* schemat ten uległ wprawdzie chwilowemu przełamaniu – kiedy i tytułowy bohater, i margrabina de B. przebrali się jednocześnie za osobników płci odmiennej, mistyfikując się wzajemnie.

<sup>23</sup> M. Launay, G. Mailhos: *Introduction*, s. 158.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 157.

Dokonali tego jednak za obopólną zgodą, co sprawiło, że nie wystąpili wobec siebie w funkcji rzeczywistych mistyfikatorów. Była to tylko pozornie obustronna mistyfikacja, urządzona wyłącznie w celach rozrywkowych, a nie narzędzie wzajemnie oszukańczej „gry”.

Z takim ujęciem, według którego oboje partnerów udaje jednocześnie pleć odmienną od „macierzystej”, występując wobec siebie w funkcji rzeczywistych (a nie tylko pozornych) mistyfikatorów, realizujących swoje własne, sprzeczne wobec siebie cele – spotykamy się w powiastce, autorstwa markiza Donatiena Alphonse’a François de Sade, zatytułowanej *Augustine de Villeblanche, czyli miłosny forteł*<sup>25</sup>.

„Lekki jak pianka, iskrzący się humorem dialog, w którym salonowym językiem podano treść dość drastyczną, stanowi prawdziwy popis stylu”<sup>26</sup> – tak powiastkę tę charakteryzuje Oskar Sobański.

Treść tego dziełka, należącego do grupy utworów de Sade’a określonych przez Couleta jako *ouvrages avouables* (utwory nie do powstydenia), czyli trochę mniej pikantne, jest rzeczywiście „dość drastyczna”. Daleko jednak *Augustine de Villeblanche* do nieprzyzwoitości dzieł de Sade’a takich jak *120 dni Sodomy, czyli Szkoła libertynizmu* czy *Justyna, czyli nieszczęścia cnoty*, nazwanych przez wspomnianego badacza *ouvrages clandestins* (dziełami podziemnymi)<sup>27</sup>.

Powiastkę de Sade’a od omówionych dotąd sytuacji mistyfikatorskich różni nie tylko obowiązujący w niej podział „ról” (mistyfikator + mistyfikowany). Zdecydowanie inna jest także przyczyna posłużenia się bohaterki „transwestycyjną” przebieranką. Wchodzimy tutaj w de Sade’owski świat anomalii oraz odmiennych od uznawanych za moralne upodobań seksualnych. To skłonności lesbijskie panny de Villeblanche zadecydowały o jej męskim przebraniu. Dzięki niemu mogła łatwiej przyciągnąć do siebie nieświadome mistyfikacji kobiety, w których miłości gustowała:

[...] nienawidziła mężczyzn i całkowicie oddana temu co usta cnotliwe ukrywają pod słówkiem „safizm”, odczuwała pociąg jedynie do własnej płci [...].<sup>28</sup>

Pośrednio, safizm panny de Villeblanche stał się także przyczyną „transwestycyjnej” przebieranki, „w odwrotnym kierunku”. Franville’a; jej zagorzałego, choć nie ujawniającego się dotąd wielbiciela. Okazywana ostentacyjnie niechęć panny do mężczyzn (u podłoża której leżała seksualna inwersja) sprawiła bowiem, że postanowił zdobyć jej względy właśnie w kobiecym przebraniu.

<sup>25</sup> Nie można określić dokładnie daty powstania tej powiastki. Manuskrypt, zawierający nowele i opowiesci (między innymi również tę), de Sade zredagował w Bastylii w latach 1787–1788. Niektóre z tych utworów (jakie? nie wiadomo) powstały jednak dużo wcześniej. Po raz pierwszy dziełka te opublikował w 1926 r. M. Heine, znalazca tego manuskryptu, pt. *Opowieści, humoreski, anegdoty*. (Zob. O. Sobański: *Wstęp*. W: D. A. F. de Sade: *Małżonek ukarany oraz inne opowieści, humoreski i anegdoty*. Przeł. O. Sobański. Białystok 1987, s. 6–7).

<sup>26</sup> O. Sobański: *Wstęp*, s. 8.

<sup>27</sup> H. Coulet: *Le Roman...*, s. 485.

<sup>28</sup> D. A. F. de Sade: *Augustine de Villeblanche, czyli miłosny forteł*. W: *Idem: Małżonek...*, s. 47.

Podczas balu tytułowa bohaterka, przebrana za kapitana dragonów, zapalała, od pierwszego wejrzenia, sympatią do Franville'a – udającego panienkę. Postanowiła zażyć z ową „panienką” cielesnych rozkoszy, wybierając go na „partnerkę” miłosnych igraszek.

W swoim dążeniu do zaspokojenia za wszelką cenę pożądania, panna de Villeblanche przypomina w pewnym stopniu bohaterów „dział podziemnych” de Sade'a, odznaczających się niczym nie skrępowanym pragnieniem zaspokojenia swoich nawet najbardziej zbrodniczych kaprysów. Jedna z postaci *Justyny*, czyli *nieszczęścia cnoty* mówi:

Jeżeli doszedłbym do wniosku, że nie istnieje inna możliwość zapewnienia mi szczęścia, jak tylko popelniając niezliczone zbrodnie, popelniałbym je natychmiast, bez drżenia, pewny, że pierwszym prawem, jakie wskazuje mi natura, jest zapewnienie sobie szczęścia, nie zważając na poniesione koszty.<sup>29</sup>

Wzajemne oczekiwania panny de Villeblanche i Franville'a odbiegały od tego, co w rzeczywistości mogli spełnić. Villeblanche spodziewała się zaznać zmysłowych rozkoszy ze spotkaną na balu „panienką”. Z kolei Franville, znając prawdziwą płć Villeblanche, nie wiedział jednak, że jej „transwestycyjne” przebranie nie służyło niewinnej zabawie, lecz miało przyciągać przedstawicielki płci pięknej, aby zakosztować z nimi cielesnych przyjemności.

Ujawnienie podczas zmysłowych igraszek prawdziwej płci Franville'a, a także safizmu panny de Villeblanche musiało stać się (i stało się) źródłem odmiennych postaw od tych, które w sytuacjach mistyfikatorskich wcześniej omówionych przyjęły postacie, odznaczające się normalnym życiem seksualnym. W tamtych sytuacjach odkrycie przez mistyfikowaną postać, że mistyfikator w rzeczywistości nie był tej samej płci, co ona, niespodziewanie otwierało przed tą postacią perspektywę zmysłowych rozkoszy z mistyfikatorem, co przychylnie usposabiało ją wobec niego. Odwrotnie w sytuacji, jaką nakreślił markiz de Sade, w której jedno z partnerów holdowało homoseksualnym gustom. Tutaj odkrycie przez postać mistyfikowaną, że mistyfikator w rzeczywistości nie był tożsamy z nią pod względem płci, pozbawiało ją nadziei zakosztowania z nim cielesnych przyjemności, usposabiając nieprzychylnie do niego. De Villeblanche mówi:

Wstrętna kreaturo, czy po to zadalam sobie tyle trudu, by w końcu znaleźć podłego mężczyznę? ... O ja nieszczęśliwa!<sup>30</sup>

Franville, zdemaskowany, ale za to wyposażony w wiedzę o lesbijskich upodobaniach panny de Villeblanche, zdecydował się kontynuować mistyfikatorską „grę”. nada-

<sup>29</sup> Cyt. za: M. Launay, G. Mailhos: *Introduction* ..., s. 136.

<sup>30</sup> D. A. F. de Sade: *Augustine* ..., s. 57–58.

jąc jej nowy kierunek: porzuciwszy damskie przebranie, zaczął udawać homoseksualistę. Przebierając się (w początkowej fazie „grzy”), stworzył, nieświadomie, „kreację” erotycznie atrakcyjną dla Villeblanche. Teraz, udając homoseksualistę, starał się już świadomie, za pomocą tej mistyfikacji osiągnąć rodzaj swoistej harmonii z ukochaną – w sferze inwersji seksualnych – aby się do niej zbliżyć.

Franville jest jednym z nielicznych (bardzo nielicznych) literackich bohaterów de Sade’a, którzy mistyfikują partnerkę z powodu głębokiego do niej uczucia, aby zdobyć jej sympatię, a nie z zamiarem zredukowania do roli ofiary, obiektu sadystycznej agresji.

Również panna de Villeblanche ewoluuje w sposób nietypowy dla de Sade’owskich postaci: z istoty opanowanej ideą egoistycznego szczęścia przemienia się w kobietę kochającą, zdolną do poświęceń. W imię miłości do Franville’a skłonna jest wyrzec się safizmu, pod warunkiem, że Franville zrezygnuje ze swoich skłonności homoseksualnych. W tej sytuacji Franville zmuszony był przyznać się do udawania inwersyjnych upodobań w imię miłości. Ale właśnie dlatego zostaje mu to wybaczone.

Tak więc i w tym utworze miłość splata się z mistyfikatorstwem. Zakochany Franville dwukrotnie – metodą „transwestycyjną” i metodą „psychoseksualną” – mistyfikował tytułową bohaterkę. Z jednej strony mistyfikacja staje się „punktem zaczepienia”, służąc do nawiązania znajomości; z drugiej – w ostatecznym rozrachunku – przemawia za zakochanym, dowodząc siły jego uczuć.

Perypetie Franville’a i Augustine de Villeblanche kończy małżeństwo, jak przystało Alfonsa z *Dni zabawnych* i Aurory de Guzman z *Przypadków Idziego Blasa*. Moralnie budujące zakończenie tej powiastki jest nietypowe nie tylko dla drastycznych dzieł markiza, ale także dla tych bardziej „stonowanych”. Również w utworach „stonowanych” de Sade często traktował moralność przewrotnie i ironicznie<sup>31</sup>. W tej powiastce moralna konkluzja wolna jest natomiast od ironii.

Posilkowanie się Aurory de Guzman w mistyfikatorskiej „grze” swoją „naturalną”, kobietą „kreacją” należy uznać za niesmiałą próbę wyjścia poza konwencję, ograniczającą tę „grę” wyłącznie do „transwestycyjnej” przebieranki. Jednak postacią, która zdecydowanie wykroczyła poza „transwestytyzm” jako narzędzie mistyfikacji, był Franville, kiedy udawał człowieka dotkniętego seksualną inwersją. Jego zachowanie nie mieści się w formule: „transwestyta” z miłości – jak zachowanie Alfonsa czy, mimo wszystko jednak, Aurory de Guzman.

Wśród omówionych przykładów, de Sade najpełniej (i najgłębiej) powiązał „mistyfikatorską grę” ze sferą erotyzmu, tworząc interesujące studium z pogranicza psychologii mistyfikatorstwa i seksuologii. Tak więc i w tej powiastce znalazła odbicie jedna z podstawowych cech jego pisarstwa: ilustrowanie fabułami swoich sądów z dziedziny psychologii seksuologii i filozofii<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Zob. H. Coulet: *Le Roman*, s. 485–487.

<sup>32</sup> J. Lojek stwierdza: „Podejmując pracę pisarską Sade [...] chciał utrwalić [...] cały dorobek swoich obserwacji i przemyśleń psychologicznych, obyczajowych, seksuologicznych i filozoficznych.” (J. Lojek: *Wiek markiza de Sade. Szkice z historii obyczajów i literatury we Francji XVIII wieku*. Lublin 1973, s. 268).



Jak wynika z tych rozważań, po motyw „metamorfozy płci” sięgali pisarze różnej rangi literackiej: i wybitni (Lesage, Diderot), i nieprzeciętnie oryginalni i kontrowersyjni (de Sade), i przeciętni, choć utalentowani (Louvet de Couvray czy pani de Gómez). Motyw ten cieszył się dużą popularnością wśród czytelników, na co wyraźnie wskazuje ogromny sukces *Przygód kawalera de Faublas*. Być może dlatego właśnie sięgnęła po niego pani de Gómez, która lubiła korzystać z motywów powszechnie uznanych i popularnych<sup>33</sup>.

Omówione dzieła, wszystkie bez wyjątku, wyszły spod pióra oświeceniowych pisarzy francuskich. Może to dowodzić, iż motyw ten pojawiał się w tym okresie częściej właśnie w tej literaturze, ale nie znaczy, że w innych literaturach występował rzadko. Dowodem może być *Rękopis znaleziony w Saragossie* (powstały najprawdopodobniej w latach 1797–1815) Jana Potockiego – niewątpliwie największe pod względem częstotliwości występowania motywów maskaradowych (a nie tylko „transwestycyjnych”) – jak i najdoskonalsze artystycznie dzieło o tej tematyce. Napisany w języku francuskim, ale pisany przez Polaka na wschodnich rubieżach dawnej Rzeczypospolitej szlacheckiej, utwór ten przynależy również i do literatury polskiej<sup>34</sup>. Otóż w dziele tym motyw „metamorfozy płci” pojawia się pięciokrotnie (w tym dwukrotnie w wersji rozbudowanej)<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Zob. H. Coulet: *Le Roman...*, s. 182.

<sup>34</sup> Swój punkt widzenia w tej kwestii (akcentujący polski wymiar *Rękopisu znalezionego w Saragossie*) przedstawiłem w recenzji francuskiej edycji *Parad i Cyganów z Andaluzji* J. Potockiego, opracowanej przez D. Triaire’a („Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 385). Por. również wypowiedź na ten temat F. Rosseta w: *Labyrinth Jana Potockiego*. „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 14 (17 kwietnia), s. 18.

<sup>35</sup> Oto przegląd (w postaci fragmentarycznej) realizacji motywu „metamorfozy płci” w tej powieści:

1. Margrabina Spinaverde przebiera sześciu młodzieńców za służące księżniczki Monte Salerno:

„Nazajutrz za moim przebudzeniem, margrabina przedstawiła mi sześć młodych i nader pięknych dziewcząt, na których widok doznałam pewnego rodzaju wzruszenia. One same zdawały się być równie wzruszone. Ja pierwsza ochłonęłam z mego pomieszanja, wyskoczyłam w koszuli z łóżka, uściśnęłam je po kolei i zapewniłam, że nigdy nie będą ani szczypane, ani lajane. W istocie, chociaż ubierając mnie czasami niezgrabnie sobie poczynęły lub ośmielały się mnie nie słuchać, nigdy się na nie nie gniewałam.” (*Rękopis...*, T. 1, Warszawa 1976, s. 176).

2. Juan Avadoro udaje Elvirę de Rovellas przed wicekrólem Meksyku, Sancho de Peña Velez:

„Gdy tak zamyśliłem się nad tym, nagle gęsty тумan kurzu oznajmił zbliżanie się wicekróla. Marszałek prosił, abym raczył wysiąść z lektyki i oprzeć się na jego ramieniu. Wicekról zeskoczył z konia, ukląkł na jedno kolano i rzekł:

– Racz pani przyjąć wyznanie miłości, które zaczęło się z twoim urodzeniem, a skończy z moją śmiercią.” (T. 1, s. 229).

3. Juan Avadoro przebiera się za hrabiankę de Liria, by skusić do grzechu teatyna Sanudo: natomiast jego szkolny kolega Veyras udaje Klarę Mendozę, ochmistżynię panny de Liria:

„[...] pewnej niedzieli ojciec Sanudo, siedząc w konfesjonale, ujrzał dwie kobiety owinięte w płaszcze i odkryte krepowymi zasłonami, z których jedna usiadła na ziemi na macie, według zwyczaju hiszpańskiego, druga zaś jako pokutnica przed nim uklękła. Ta, która wydawała się młodsza, chociaż przybyła do spowiedzi, nie mogła jednak powstrzymać się od gwałtownego płaczu i łkania. Sanudo, jak mógł, starał się ją uspokoić, ale ciągle powtarzała

– „Mój ojciec, popełniłam grzech śmiertelny.” (T. 1, s. 334–335).

Przebieranki „transwestycyjne”, przedstawione w przywołanych utworach, okazały swoją przydatność dla intrygantów i lowelasów. Stały się niebezpiecznym, bo niesłychanie efektywnym (i dlatego niebywale efektywnym) narzędziem w ich rękach. Ale okazały się przydatne także dla autentycznie zakochanych.

Możliwości „sprawcze” przebieranek „transwestycyjnych” były, o czym informują te utwory, nadspodziewanie duże. W ich bowiem mocy leżała zmiana uczuć postaci, o której względu się starano, z obojętnych czy wręcz nieprzyjaznych – na głęboko pozytywne.

Z tych obrazów płynie sugestia, że przebieranki „transwestycyjne” zajmowały określone miejsce w oświeceniowej rzeczywistości. Zwłaszcza *Przygody kawalera de Faublas* skłaniają do takiego wniosku. Gdyby motyw przebieranki wyrugować z tej powieści, to nakreślony w niej wizerunek obyczajów ówczesnych elit straciłby niewątpliwie wiele ze swojej autentyczności i byłby, z tego powodu, niepełny. Louvet, nie zagłębiając się zbyt w psychologiczno-socjologiczne uwarunkowania takiej sytuacji, stworzył wyrazisty (i niesłychanie sugestywny) wizerunek swoistego uzależnienia ówczesnych elit od „transwestycyjnych” zachowań. Według Louveta, „metamorfozy płci” stanowiły dla oświeceniowych światowców narkotyki, któremu wielu z nich nie mogło się oprzeć.

## Przebieranki poznawcze

W rozprawie zaledwie kilkakrotnie (przyczyny tego ograniczenia przedstawiono we wstępie) odwołujemy się do „żywiolu mistyfikatorskiego” w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*. Obok *Rękopisu...*, szczególnie atrakcyjny do interpretacji z tego punktu widzenia wydaje się inny utwór Potockiego (o którym

4. Książę Arcos przebiera się za kobietę, aby uwieść Frasquetę Salero:

„Nad wieczorem spostrzegłam dwie panie ze służącym w bogatej liberii. Usiadłszy na ławce, zdjęły mantyle, po czym jedna z nich dobyte kawałek papieru, rozwinęła go, wyjęła krzyżyk i rzuciła na mnie drwiące spojrzenie.” (T. 2, s. 70).

5. Książę Arcos przebiera się za „nabożną sąsiadkę”, aby romansować z Frasquetą Comadez (dawną Salero):

„Na koniec pozostaje mi napomknąć kilka słów o tej nabożnej i przykładowej sąsiadce, która wzbudziła w moim mężu tak nieograniczone zaufanie. Niestety! ta sąsiadka, którą widzisz koło mnie, to sam książę [Arcos], przebrany w niewieście suknie.” (T. 2, s. 78).

Z tego przeglądu widać, że motyw „metamorfozy płci” występuje w *Rękopisie...* w różnorodnych wariantach. W większości sytuacji Potocki wykorzystał ten motyw odmiennie niż autorzy omówionych utworów. U podstaw tej odmienności leży zabieg poszerzenia kręgu mistyfikatorów o postacie dziecięce i młodzieżowe (jedenastoletni Avadoro naśladowujący Elvirę de Rovellas czy tenże Avadoro jako uczeń kolegium, udający hrabiankę de Liria). Dzięki wprowadzeniu tego typu mistyfikatorów, Potocki nadał mistyfikacji „transwestycyjnej” charakter łobuzerskiej przygody, pozbawionej zmysłowości w ujęciu „serio”, która stanowiła istotę mistyfikatorskich działań, omówionych w tym rozdziale.

już wspominaliśmy) – *Ślepiec*; dziełko sceniczne (w języku francuskim – przypomnijmy). odnalezione niedawno przez Dominique’a Triaire’a<sup>36</sup>. To utwór krótki, który nie zawiera tak oszałamiająco bogatej i różnorodnej problematyki ze sfery mistyfikatorstwa, z jaką spotykamy się w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*. Dziełko to, ujawniając typowe dla Potockiego myślenie o mistyfikatorstwie, odkrywa jednak pewne nowe elementy w jego spojrzeniu na to zjawisko, uzupełniając refleksję na ten temat, zawartą w *Rękopisie*...

W utworach, które Potocki stworzył, zanim rozpoczął pracę nad *Rękopisem*..., motyw mistyfikatorstwa pojawia się wielokrotnie, zapowiadając niejako jego obfitość w tym arcydziele. I tak w powiastce pt. *Abdul i Zejla* (1788) tytułowa bohaterka odegrała przed Abdulem pustelnicę, udającą żal i skrucę za wyrządzone mu krzywdy. Tą mistyfikacją zdobyła ponownie jego przychylność. Z kolei w *Cyganach z Andaluzji* (wystawionych w 1794), w dwuaktówce wierszem, Fernando z żoną Elvirą, w przebraniu cygańskim, odgrywają przed jej ojcem scenę, która przyniesie im przebaczenie. W jednoaktowej paradii *Mieszczanin aktorem* (1793) ojciec, aby przestraszyć syna, karząc go w ten sposób za nieposłuszeństwo, udaje przed nim widmo.

Potocki wprowadzał motyw w mistyfikowania nie tylko do utworów, które stworzył przed *Rękopisem*..., ale także do dzieł, pisanych równocześnie z tą powieścią. Dowodem tego jest właśnie *Ślepiec* – powstały prawdopodobnie między 1798 a 1803 rokiem.

Jak więc widać, Potocki konsekwentnie odwoływał się do motywu „gry” mistyfikatorskiej, nasycając nim większość swoich dzieł, co, jak wiemy, było dość powszechną praktyką twórczą w czasach oświecenia.

*Ślepiec* reprezentuje przysłowie dramatyczne (*proverbe dramatique*). Według *Słownika terminów literackich*, to „krótki utwór komediowy, zazwyczaj o charakterze obyczajowym, skonstruowany w taki sposób, by rozwój akcji stanowił ilustrację znanego przysłowia, powiedzenia bądź sentencji”<sup>37</sup>. *Dictionnaire du français* podobnie definiuje *proverbe dramatique*. Czytamy tam, że jest to „krótka komedia, rozwijająca treść przysłowia”<sup>38</sup>. Ze *Słownika terminów literackich* dowiadujemy się również, że gatunek ten był popularny w oświeceniu, zwłaszcza we Francji.

Alexandre Guillaume Mouslier de Moissy w *Słowie wstępnym* (*Discours préliminaire*) do swoich *Oeuvres dramatiques*, wydanych w Berlinie w 1773 roku, stwierdza, że *proverbes dramatiques* są znakomitym środkiem do moralizowania dzieci i młodzieży. Stwarzają bowiem możliwość pouczania za pomocą lekkiej, powabnej dla młodego odbiorcy, formy. Zamieszczając *proverbes* w zbiorze swoich dzieł dramatycznych, Moissy nie tylko zaadresował je – w warstwie treściowej – do dziecięcego odbiorcy. Dzieci, według jego intencji, miały także odegrać je na scenie. Píše on:

<sup>36</sup> D. Triaire odnalazł tekst *Ślepcy* w Głównym Państwowym Archiwum Historycznym w Kijowie; opublikował w: „Dix-Huitième Siècle” 1993, n° 25, s. 295–303. (Zob. D. Triaire: *Introduction*. In: J. Potocki: *L'Aveugle. Un proverbe inédit de Jean Potocki*. „Dix-Huitième Siècle” 1993, n° 25, s. 295–296).

<sup>37</sup> *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988, s. 402–403.

<sup>38</sup> *Dictionnaire du français*. Paris, Hachette 1989.

„Kaząc uczyć się dzieciom ról postaci, występujących w *Proverbes*, przedstawionych na scenie jako komedijki (*petites comédies*), należy wybierać takie, które odpowiadają ich wiekowi, a także wadom, które chciałoby się z nich wypłenić.”<sup>39</sup>

Moissy zamieścił w *Oeuvres dramatiques* 25 przysłów.

Oświeconym odpowiadała więc w *proverbes dramatiques* ich przydatność do dydaktyzowania w lekkiej, zabawowej formie. Dzięki krótkości i zwięzłości przysłówia dramatyczne nie mogły znużyć czytelnika.

*Proverbes dramatiques* służyły nie tylko celom dydaktycznym. Były pisane w różnej tonacji estetycznej – w zależności od treści przysłówia, wybranego do fabularnej projekcji. Przysłówia dosadne, pikantne implikowały frywolne *proverbes*. Mogły więc stać się również przedmiotem wyrafinowanej rozyrywki dla znużonych światowców.

Atrakcyjność scenicznych przedstawień *proverbes* podnosiła zabawa w odgadywanie treści przysłówia, które autor w nich rozwinął. Niewątpliwie trafne rozszyfrowanie zyskiwało poklask towarzystwa. Podobnie autor za błyskotliwe zilustrowanie porzekadła mógł liczyć na przychylną opinię światowców.

*Ślepiec* został napisany dla teatru towarzyskiego, jaki działał w Tulczynie, rezydencji Stanisława Szczęsnego Potockiego. Według błyskotliwej, a wielce prawdopodobnej hipotezy Triaire’a<sup>40</sup>, Potocki wprowadził do tego krótkiego *proverbe* aż siedem postaci kobiecych po to, aby dać możliwość zagrania w nim Zofii Potockiej, żonie właściciela Tulczyna, oraz jego licznych córek z dwóch małżeństw.

Trudno rozszyfrować – z perspektywy lat, jakie upłynęły od napisania *Ślepca* – treść sfabularyzowanego w nim przysłówia. Być może, iż porzekadło to brzmi: „miłość jest ślepa”, znane nie tylko w polskiej, ale także we francuskiej paremiografii (*l’amour est aveugle*)<sup>41</sup>, w której Potocki znacznie lepiej orientował się niż w rodzimym przysłowioznawstwie. Gdyby tak było rzeczywiście: gdyby *Ślepiec* ilustrował właśnie to przysłowie, mielibyśmy w tym utworze do czynienia z paradoksem w najwyższym stopniu wyrafinowanym. Sygnalizujemy tylko tę kwestię, ponieważ nie ona stanowić będzie przedmiot naszych dociekań.

Potocki ukształtował fabułę utworu tak, aby zarówno zilustrować przysłowie, jak i sformułować określoną refleksję nad „grą” mistyfikatorską, opartą na przebraniu. I właśnie tym rozważaniom o mistyfikatorstwie chcielibyśmy dokładniej się przyjrzeć.

Potocki często w swoich utworach z przymrużeniem oka traktuje przedstawicieli *bourgeoisie*. Z taką jego postawą spotykamy się w kilku paradach, w wymienionym już *Mieszczaninie aktorem*, a także w *Kasander literatem* i *Kasander demokratą*. Również w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* zabarwił ironią opowieść o dwóch mieszczańskich rodzinach (Moro i Suarez). W *Ślepcu* z kolei obiektem sarkastycznych ataków stał się Fargeot, kupiec z Martyniki. Potocki ośmieszył jego drobnomieszczańską

<sup>39</sup> A. G. Mouslier de Moissy: *Discours préliminaire*. In: Idem: *Oeuvres dramatiques*. Berlin 1773, s. 6.

<sup>40</sup> D. Triaire: *Introduction...*, s. 295–296.

<sup>41</sup> Zob. D. i A. Świerczyński: *Przysłowia w sześciu językach*. Warszawa 1995, s. 114.



mentalność, spod której władzy Fargeot nie umiał (ani też nie chciał) się wyzwolić. Tak właśnie – po kupiecku – traktował swoje córki. Dał temu wyraz w liście do żony, pisząc:

Francœur zażył sobie, że poślubi tę z moich córek, którą sam wybierze. Ponieważ córka to taki rodzaj towaru, którego próbki nie sposób przesłać pocztą, Francœur zdecydował, że uda się osobiście do Francji.

(s. 17)<sup>42</sup>

Zupełnie inaczej potraktował Potocki wspomnianego w liście Francoeura, także mieszczanina, współnika Fargeota, absolutnie pewnego kandydata do ręki jednej z sześciu jego córek. Twórca obdarzył Francoeura dużą sympatią. Niewiele znajdziemy w jego dziełach postaci mieszczańskich, nakreślonych z taką przychylnością. Francœur został wystylizowany, jeżeli nie na mędrca, to na pewno na człowieka mądrego, przenikliwego znawcę ludzkiej natury. Tę dobrą reputację zawdzięczał dwóm faktom, wprowadzonym przez Potockiego do jego biografii: pierwszy – to posłużenie się mistyfikacją przy wyborze kandydatki na żonę spośród córek Fargeota; drugi – to sposób, w jaki zaplanował i przeprowadził tę mistyfikację.

Pomysł Potockiego, aby przebrać Francoeura i w tym przebraniu kazać mu obserwować charakter potencjalnych kandydatek na żonę, nie jest, oczywiście, nowy. Podejmowany był w literaturze, zwłaszcza teatralnej, także i w oświeceniowych utworach scenicznych. Pomysł taki wykorzystał, między innymi, Pierre Marivaux w *Igraszkach trafu i miłości* (1730). Tutaj Sylwia i Dorant, potencjalni kandydaci na małżonków, w tajemnicy przed sobą przebierają się za służących, aby w ten sposób zebrać możliwie jak najwięcej informacji o sobie i na ich podstawie przyjąć lub odrzucić ofertę wspólnego życia.

Potocki opracował ten pomysł oryginalnie, a przede wszystkim błyskotliwie i z finezją. Znać tutaj mistrzostwo pióra, wyćwiczonego w ustawicznym tworzeniu scen z motywami mistyfikatorskimi. Małgorzata Szpakowska nazywa *Ślepca* „piankowym” – i ma zupełną rację<sup>43</sup>. Tak cudownie lekka jest forma tego dziełka. Ale już trudno zgodzić się ze Szpakowską, kiedy z lekkości formy *Ślepca* wyprowadza tezę o jego blądej treści<sup>44</sup>. Spoza istic rokoko błyskotliwie lekkiej formy tego utworu wyziera naprawdę głęboka intencja.

Aby wybrać odpowiednią kandydatkę na partnerkę życiową, Francœur zdecydował się posłużyć w tym celu aż dwiema przebierankami – ściśle ze sobą sprzężonymi, uzupełniającymi się, równoczesnymi. Przebrał się sam za tytułowego *Ślepca* oraz przebrał Dorvala, swojego pierwszego subiekta, za siebie. Z kompozycyjnym zabiegiem konstruowa-

<sup>42</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: J. Potocki: *Ślepiec. Przysłowie dramatyczne*. Przeł. P. Szymanowski. „Dialog” 1993, nr. 8.

<sup>43</sup> M. Szpakowska: *Wszystkiemu winne oświecenie*. „Dialog” 1993, nr. 8, s. 58.

<sup>44</sup> Ibidem.

nia symultanicznych i komplementarnych „ductów” mistyfikatorskich mamy do czynienia także w *Igraszkach trafu i miłości*. Sylwia, wkładając strój służącej, nakazała jej przebrać się za swoją panią. Jako służąca, Sylwia chciała wnikliwie przyjrzeć się postępowaniu Doranta (ewentualnego kandydata do swojej ręki) wobec fałszywej Sylwii, udawanej przez służącą. Podobnie, o czym Sylwia nie wiedziała, postąpił Dorant. A zatem w sztuce Marivaux mamy o jeden „duet” mistyfikatorski więcej niż w utworze Potockiego.

Przebierankami w *Słepcu* nie rządzi zasada „symetrii”, jak w sztuce francuskiego komediopisarza. Francoeur przebrał subiekta w swój ubiór, ale sam nie włożył jego stroju. (Sylwia i Dorant, przypomnijmy raz jeszcze, zamienili się na „role” ze swoimi służącymi). W utworze Potockiego „niesymetryczny” jest również ogólny schemat działań mistyfikatorskich: wyłącznie Francoeur (z podporządkowanym mu Dorvałem) podejmuje „grę” mistyfikatorską wobec pani Fargeot i jej sześciu córek; one nie usiłują wprowadzić go w błąd. Natomiast w sztuce Marivaux, jak wiemy, Dorant i Sylwia mistyfikują się wzajemnie.

Wybór „roli” Slepca dla Francoeura to jeden z ciekawszych, błyskotliwszych pomysłów literackich Potockiego, nasycony subtelnymi niuansami znaczeniowymi. Na płaszczyźnie fabularnej pomysł ten dowodzi mądrej przenikliwości, a zarazem finezji Francoeura, który zdobył się na tak oryginalne rozwiązanie, jakiego nie powstydziliby się najwytrawniejsi ze światowców.

W utworach Potockiego mistyfikacjami posługuje się przede wszystkim *noblesse*, reprezentująca różne jej warstwy. Mistyfikują więc arystokraci (książę Arcos, księżniczka Avila), zamożni szlachcice (Juan Avadero), ubodzy przedstawiciele stanu szlacheckiego (Roque Busqueros). U Potockiego nobilowie posługują się mistyfikacjami nie tylko osobiście. Zlecają „grę” mistyfikatorską biedniejszej szlachcie, najczęściej jednak korzystają z usług postaci nieszlacheckiego pochodzenia, głównie służby. Oczywiście, ci mistyfikatorzy „na polecenie”, często płatni, mistyfikują na korzyść zleceniodawców, a nie dla swoich celów. Zwłaszcza potężny ród Gomelezów (z *Rękopisu znalezionej w Saragossie*) często wykorzystywał do takich zadań służbę i ludzi, którzy oddali się pod jego opiekę. I tak opętanego Paszeko udawał na ich polecenie skoczek baskijski, jeden z klientów rodu. Jeszcze inny podwładny Gomelezów został wyuczony „roli” Żyda Wiecznego Tułacza.

Postacie ze sfer nieszlacheckich, występujące na kartach dzieł Potockiego, bardzo rzadko natomiast mistyfikują na własną rękę, dla swoich prywatnych celów. Z sytuacją taką spotykamy się w utworze *Mieszczanin aktorem*, gdzie próbę mistyfikowania w celach osobistych, dość prymitywną i skromną jeżeli chodzi o sposób realizacji, podjął „były syndyk”, aby ukarać syna, który, jego zdaniem, chciał zhańbić mieszczańską godność rodziny, decydując się na zawód aktora (wspominaliśmy już o tym epizodzie).

W kontekście zdominowania twórczości Potockiego motywem mistyfikacji w „wersji szlacheckiej”, mistyfikatorska „gra” Francoeura, prowadzona z rozmachem (z dodatkowym, wynajętym mistyfikatorem – subiektem Dorvałem), błyskotliwa, nastawiona wyłącznie na zaspokojenie osobistych pragnień, a nie zlecona przez

kogoś, stanowi ewenement w literackiej praktyce autora *Rękopisu...* – właśnie z racji mieszczańskiego pochodzenia mistyfikatora. Jest to nie tylko najświetniejsza mistyfikacja urządzona przez mieszczanina, z jaką spotykamy się w twórczości Potockiego, to również jeden z najświetniejszych obrazów mistyfikacji, jakie w ogóle wyszły spod jego pióra.

\*  
\*     \*

Francoeur, ten grany przez Dorvala (uważany za autentycznego przez panią Fargeot i jej córki), miał poważne kłopoty z wyborem spośród sióstr właściwej kandydatki na żonę. Z wyjątkiem Cecylii, były to rozkapryszone panny, opanowane *hobby*, każda innym, jak uwielbienie dla tańca, muzyki, porządków domowych, etc., upodobiąjącym je do marionetek. Dlatego już wstępna weryfikacja wypadła dla panien Fargeot niepomyślnie. Pytane o sposób zrelaksowania przyszłego męża, kiedy powróci z kantoru, wyeksponowały swoje zamilowania, w ogóle nie uwzględniając jego upodobań.

O wiele lepiej od Dorvala, przebranego za Francoeura, radził sobie Francoeur prawdziwy, udający Ślepcę. Mimo zgiełku wytwarzanego przez siostry, udało mu się, dzięki przebraniu, „wylowić” spośród nich Cecylię, trzymającą się na uboczu, której nie zauważył fałszywy Francoeur, zdeorientowany hałaśliwością pięciu pozostałych sióstr. „Rola” Ślepcy pozwoliła prawdziwemu Francoeurowi dostrzec zalety Cecylii, jak dobroć i współczucie. Obdarzyła go nimi, przekonana, że rzeczywiście jest kaleką.

Kiedy niby-Francoeur, udający zrozpaczonego niepowodzeniami w wyborze odpowiedniej kandydatki na żonę, zdecydował się oddać ten wybór w ręce Ślepcy (wszystko odbywało się według opracowanego wcześniej przez Francoeura scenariusza), ten ostatni wiedział już, że powinien wybrać Cecylię:

*Ślepiec chwyta panią Fargeot.*

*Krzyki: „Zimno, zimno”.*

*Ślepiec chwyta Pretendenta.*

*Znów krzyki.*

*Następnie Ślepiec rusza biegiem za Cecylią, wreszcie chwyta ją.*

ŚLEPIEC Udało się. Popatrzcie, czy dobrze wybrałem.

CECYLIA Dokonał pan naprawdę ślepego wyboru. A zresztą to przecież tylko żart.

ŚLEPIEC Nie, pani. Ani to nie był żart, ani też ten, co wybierał, nie był ślepy. Ja jestem Francoeur, a to pan Dorval, nasz pierwszy subiekt. Mój przyjaciel Fargeot chciał mnie ożenić za pomocą weksla. Jednak o moim wyborze zdecydowałby wtedy ślepy traf. A ja chciałem się wam przyjrzeć. Piękna pan-

no, ofiarowuję ci majątek i moje serce. Jednak nie nalegam, byś przyjęła od razu moje oświadczyiny. Będę się starał zasłużyć na twój szacunek, a być może również na przyjaźń szwagierek.

[...]

PANI FARGEOT Wyrazy najwyższego szacunku – nie można było wybrać lepiej.

(s. 19)

Tak więc pani Fargeot, najwyższy autorytet w dziedzinie rodzinnej aksjologii, przyznała, że udając Ślepcę Francoeur wybrał najwartościowszą z jej córek. Niepłodzenia Dorvala, przebranego za Francoeura, dowiodły, że gdyby Francoeur w swoim prawdziwym wcieleniu starał się wybrać spośród panien Fargeot najlepszą kandydatkę na żonę, poniósłby taką samą porażkę, jaka spotkała przebranego za niego subiekta. Dzięki „roli” Ślepcy, Francoeur nie tylko dokonał wyboru najwartościowszej z córek Fargeota. Ta „rola” pozwoliła mu zaobserwować wady pozostałych sióstr, co trafnie zauważyła jedna z nich, Konstancja, mówiąc: „[...] ów Ślepiec dostrzegł wszystkie nasze słabostki” (s. 19).

Zatem, aby rzeczywistość poznawać w jej prawdziwym wymiarze, aby w sposób poznawczo wiarygodny postrzegać świat, należy posługiwać się mistyfikacjami. Wcielając się w fałszywe „role”, można osiągnąć rzetelne poznanie. „Role” te są przydatne, wręcz nieodzowne, w rozszyfrowywaniu tajemnic, wobec których nie przebrany, nie mistyfikujący jest bezradny. Obserwowanie świata spoza maski przynosi większe efekty poznawcze niż przyglądanie się rzeczywistości z pozycji niemistyfikatora. Takie wydaje się być jedno z przesłań tego błyskotliwego *proverbe* – dla nas najważniejsze.

Udawanie Francoeura przez Dorvala zatraciło tutaj swój mistyfikatorski wymiar, pokazując, z jakim przyjęciem ze strony panien Fargeot spotkałby się Francoeur, gdyby pojawił się w ich domu w swoim naturalnym, rzeczywistym wcieleniu, a nie – przebrany za Ślepcę. Mistyfikatorska „gra” Dorvala, ilustrująca, w jaki sposób córki Fargeota przyjęłyby nie przebranego Francoeura, wchodzi w ściśle relacje znaczeniowe z mistyfikatorską „grą” Francoeura, udającego Ślepcę; z tych relacji wynika jednoznacznie, że tylko Francoeur przebrany mógł wybrać najwartościowszą z córek na żonę. Potocki tak zbudował ów mistyfikatorski „duet” (Francoeur – Dorval), aby maksymalnie wyeksponować poznawcze walory mistyfikatorstwa.

Również mistyfikacje, z jakimi mamy do czynienia w *Igraszkach trafu i miłości*, zostały urządzone w celach poznawczych. Zarówno bowiem Dorant, jak i Sylwia, przebierając się za swoich służących, chcieli, przypomnijmy, dowiedzieć się wzajemnie o sobie jak najwięcej. Marivaux jako komediopisarza interesowało jednak coś zupełnie innego niż afirmacja poznawczych wartości mistyfikatorstwa. W tej, jak i w innych komediach, pokazał bogatą gamę różnorodnych odcieni i niuansów miłości. W sztukach tego komediopisarza mistyfikatorstwo służy często do przedstawiania subtelności uczuć miłosnych. Jak trafnie zauważyli Michel Launay i Georges Mailhos, w komediach Marivaux „maski odkrywają prawdziwe życie, życie ser-

ca<sup>45</sup>. I tutaj także, aby przedstawić złożoność uczuć Doranta i Sylwii, Marivaux pokomplikował „grę” mistyfikatorską, jaką prowadzili wobec siebie. Zabieg ten, polegający na przebraniu zarówno panów za służących, jak i służących za panów; na prowadzeniu obustronnej „gry” mistyfikatorskiej (i Dorant mistyfikuje Sylwię; i Sylwia mistyfikuje Doranta), nie pozwolił wyeksponować poznawczych zalet mistyfikatorstwa.

Zwłaszcza fakt wzajemnego mistyfikowania się Sylwii i Doranta osłabił poznawczą skuteczność tych zabiegów. Z powodu wzajemnego wprowadzenia się w błąd nie mogli oni bowiem od razu przypisać odpowiednim postaciom (czyli sobie wzajemnie) wiedzy, jaką dzięki tym działaniom zdobyli. Dopiero mogli to uczynić wówczas, gdy przyznali się przed sobą do mistyfikatorstwa. Do tego momentu wiadomości o charakterze Doranta Sylwia mylnie przypisywała słującemu, w którego postać wcielił się Dorant; a z kolei informacje o osobowości słującego udającego Doranta skojarzyła z autentycznym Dorantem. Podobny chaos wkrał się do wiedzy Doranta o Sylwii. Kiedy jednak przyznali się przed sobą wzajemnie do mistyfikatorstwa, to okazało się, że dzięki niemu zgromadzili obfity zasób prawdziwych wiadomości o swoich charakterach. Ta obustronna demistyfikacja miała jednak decydujące znaczenie przede wszystkim dla kształtowania sfery uczuciowych stosunków, łączących Doranta i Sylwię, stanowiąc zwieńczenie subtelnych „podchodów”, jakie prowadzili wobec siebie. W tym kontekście fakt osiągnięcia korzyści poznawczych dzięki mistyfikatorskiej „grze” zszedł na dalszy plan.

U Potockiego – w *Ślepcu* – fabuła rozwija się inaczej: mistyfikatorzy, nie wprowadzeni w błąd przez mistyfikowanych, od razu mogli właściwie poukładać obfitą wiedzę, jaką za pomocą mistyfikacji zdobyli na ich temat. Nadalo to ich mistyfikatorstwu cechę poznawczej bezbłędności. Podkreśłmy to raz jeszcze: wszystko zostało tutaj tak pomyślane, aby ukazać mistyfikatorstwo w jak najlepszym świetle. Żadna ze scen mistyfikowania, z jakimi spotykamy się w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* czy innym utworze Potockiego, nie zaakcentowała tak wyraźnie poznawczej atrakcyjności mistyfikatorskiej postawy, jak scena nakreślona w *Ślepcu*.

Teza o poznawczej atrakcyjności mistyfikatorstwa, sformułowana tak kategorycznie i radykalnie, nabrała dzięki temu cech paradoksu. Wybierając „rolę” Ślepca dla Francoeura, Potocki spotęgował jeszcze paradoksalność tej tezy. (Jak się okazało, najprzenikliwiej obserwował ten, który udawał, że nie widzi nic: chcąc uniknąć ślepego trafu, Francocur przebrał się za Ślepca). Przypomnijmy w tym momencie sformułowaną wcześniej hipotezę, że Potocki paradoksalnie zinterpretował przysłowie, którego treść rozwija fabuła *Ślepca*. Można więc uznać chwyt paradoksu za naczelną zasadę konstrukcyjną tego utworu.

Czy radykalność, z jaką autor wyjaskrawił pochwałę mistyfikatorstwa jako narzędzia poznania, nie zabarwiła tej pochwały ironiczną dwuznacznością? Czy w jej

<sup>45</sup> M. Launay, G. Mailhos: *Introduction*..., s. 134.

radykałizmie nie można by dopatrzeć się subtelnej krytyki „światowego porządku” – za to, że wymaga posługiwania się mistyfikacjami w celu zdobycia rzetelnych informacji? Rzeczywiście, w prowokacyjnym radykałizmie tej pochwały można doszukać się sugestii, że świat urządzony byłby mądrzej, gdyby Francoeur jako Francoeur, a nie w „roli” Ślepca, miał możliwość wyboru najwartościowszej z pańien Fargeot na żonę. Spoza pochwały mistyfikatorstwa jako doskonałego narzędzia poznania wydaje się tutaj przeświadczać gorzka refleksja, że lepszym rozwiązaniem byłaby możliwość zdobywania wiedzy pewnej bez uciekania się do mistyfikatorstwa.

\*  
\*   \*  
\*

W opisanych w poprzednim rozdziale sytuacjach mistyfikatorskich przebranie, przypomnijmy, służyło bądź do zdobycia przychylności wybranki serca bądź też miało na celu ułatwić flirtowanie czy nawiązanie romansu. Bohaterów omówionych tam utworów tylko w niewielkim stopniu interesowały poznawcze walory maskaradowej „gry”. Zestawienie *Ślepca* z wcześniej przywołanymi przykładami mistyfikatorstwa uwypukla jeszcze wyraźniej „strategię” autora w tym utworze: maksymalne wyeksponowanie poznawczego aspektu mistyfikatorskiej „gry”.

W *Rękopisie...*, jak to już stwierdziliśmy, nie znajdziemy sceny z przebraniem o tak radykalnie poznawczym nacechowaniu, jak ta w *Ślepcu*, mimo iż w dziele tym roi się od scen mistyfikatorstwa naznaczonych piętnem poznawczej penetracji świata. Cecha ta niewątpliwie stanowi specyficzny rys „żywiu mistyfikatorskiego” w utworach tego autora.

## Te pełne zgiełku, wrzawy i zmysłowych rozkoszy bale maskowe

### Redutowa feeria

Malarze epoki oświecenia skwapliwie utrwalali na płótnie bale redutowe, a także postacie w maskach i strojach maskaradowych. I tak Giovanni Battista Lampi (starszy), nadworny malarz władców europejskich, namalował portret Stanisława Augusta właśnie w takim stroju. Monarcha, mając na sobie liczne redutowe akcesoria, maskę trzyma w ręku. Po motyw ten sięgał Pietro Longhi: na płótnie *Nosorożec*, słynnemu, pokazywanemu w całej ówczesnej Europie czworonogowi przyglądają się żądni sensacji i egzotyki mieszkańcy Wenecji – kilku z nich nosi maski. Z kolei Giovanni Domenico Tiepolo na obrazie zatytułowanym *Huśtawka* przedstawił postacie w masce Pulcinelli, błazna (ale i prostaka, chytrusa, komicznego sługi) z *commedia dell'arte*. Maską Pulcinelli pojawia się w malarstwie Tiepola z obsesyjną wręcz częstotliwo-

ścią, pełniąc, według Jeana Starobinskiego, funkcję symbolu „pomieszania, które rujnuje wszystkie hierarchie i wszystkie tradycyjne przedziały”<sup>46</sup>. Motyw balu reutowego występuje we francuskim malarstwie oświeceniowym. Epizod z takiego balu (pt. *Przygoda na balu*) uwiecznił na rycinie Jean Michel Moreau (Młodszy), nadworny rysownik władców Francji. Jest on także autorem akwarelowego rysunku, na którym przedstawił imprezę reutową, urządzoną w Wielkiej Galerii Wersalskiej z okazji ślubu francuskiego następcy tronu. Po temat ten sięgali artyści angielscy – i to tak wybitni, jak William Hogarth, utrwalający na rycinach, w satyrycznym wyjaskrawieniu, typowe zjawiska ówczesnej obyczajowości.

Także w literaturze oświecenia motyw balu maskowego występuje często, i to zarówno w utworach wierszowanych, jak i prozatorskich. Tym razem w inicjalnym fragmencie tego rozdziału odwołajmy się do poezji oświeceniowej, i to do polskiej poezji. Motyw ten odnajdujemy w takich wierszach, jak *Reduty* Adama Naruszewicza, *Ostatni wtorek* Kajetana Węgierskiego, *Oda na maski krakowskie* Józefa Koblańskiego, *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego*, prawdopodobnie Jana Ancuty, czy w anonimowych utworach *Na maszkaradę niewolników*<sup>47</sup> i *Afisz na reduty zapustne 1796 roku*.

Oba te anonimowe wiersze zostały napisane w związku z ożywioną dyskusją, jaka toczyła się wówczas wokół kwestii moralnej oceny uczestnictwa Polaków obojga płci w balach i zabawach (reduty są szczególnym ich przypadkiem) w sytuacji, kiedy ojczyzna traciła stopniowo w kolejnych rozbiorach swój niepodległy byt. Dyskusja dotyczyła również oceny faktu zabawiania się Polaków w towarzystwie przedstawicieli państw zaborczych (urzędników, dyplomatów, wojskowych)<sup>48</sup>. Anonimowi autorzy obu wierszy, piętnując bez troskie uczestnictwo w reutowych imprezach w chwilach tragicznych dla ojczyzny, musieli odwołać się do pewnych realiów tych imprez tworząc – niejako przy okazji – fragmentaryczny ich obraz.

Z kolei w *Redutach* autor posłużył się motywem publicznego balu maskowego, by napiętnować typowe wady ówczesnych Polaków i oddać atmosferę moralnego upadku społeczeństwa. Postacie z warszawskiej socjety, wystylizowane na reutowych przebierańców, są nosicielami sarmackich przywar i ułomności. Naruszewicz, aby zrealizować ten pomysł, był zmuszony wprowadzić w świat przedstawiony utworu niektóre elementy imprezy reutowej, interesujące z naszego punktu widzenia. Alina Aleksandrowicz stwierdza:

<sup>46</sup> Cyt. za: *Maski*. T. 1. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek. Gdańsk 1986, s. 86.

<sup>47</sup> Wiersz ten niektórzy badacze przypisują J. Wybickiemu; zdecydowana większość opowiada się jednak za anonimowym autorstwem. (Zob. *Przypisy*). W: „Świat poprawiać – zuchwałe rzemiosło”. *Antologia poezji polskiego oświecenia*. Oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. Warszawa 1981, s. 180–181; E. Aleksandrowska: *Problem zdrady na podstawie „Satyr i pamfletów na Polki balujące w czasach tragicznych dla ojczyzny (1774–1832)”*. W: „Bo insza jest rzecz zdradzić, insza dać się złudzić”. *Problem zdrady w Polsce przełomu XVIII i XIX w.* Red. A. Grześkowiak-Krwawicz. Warszawa 1995, s. 116.

<sup>48</sup> Kwestia ta została dokładnie omówiona w dwóch szkicach: *Satyry i pamflety na Polki balujące w czasach tragicznych dla ojczyzny (1774–1832)*. Z materiałów R. Kalety opracowała i przygotowała do druku E. Aleksandrowska. „Czasopismo Zakładu Narodowego Imienia Ossolińskich” 1993, z. 3, s. 33–85; E. Aleksandrowska: *Problem zdrady...*, s. 115–131.

„Satyra dotycząca »redutników« zbudowana jest na zasadzie wielkiej metafory. Podobnie jak w metaforze właściwej asocjacje z jednej sfery omawianych zagadnień kształtują zakres istotnych znaczeń, określają jej właściwy sens. Reduty oznaczają dla poety i formę popularnych od czasów Augusta III zabaw, i symbolizują jednocześnie stan wewnętrzny Państwa Polskiego.”<sup>49</sup>

Natomiast w *Odzie na maski krakowskie*, *Ostatnim wtorku* i wierszu *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego* – w przeciwieństwie do dwóch wspomnianych utworów anonimowych i satyry Naruszewicza – obraz redutowego balu został wyeksponowany, zajmując centralną pozycję w świecie przedstawionym.

Z wymienionych autorów tylko Koblański w swoim wierszu, którego pełny tytuł brzmi: *Oda na maski krakowskie w karnawal 1773 w bandzie JW. Humieckiej, miecznikowej koronnej*, podkreślił demokratyczny aspekt balu maskowego, wyrównującego, dzięki obowiązkowemu kamuflażowi, społeczne nierówności:

Pierwszy raz widzę ludźmi wszystkie stany,  
Prawo równości na czas wraca luty,  
Że i chłop człowiek – zrobili reduty.<sup>50</sup>

Ta oferta chwilowej równości, jaką kusili amatorów rozrywki bale maskowe, wyraźnie spodobała się Koblańskiemu, zdecydowanemu zwolennikowi „wolności publicznej”. Jak pisze Elżbieta Aleksandrowska, często spotykamy się u niego z „ostentacyjnym demokratyzmem”, który demonstrował się „nawet w anakreonetycznej »Odzie na maski krakowskie w karnawal 1773 w bandzie JW. Humieckiej Miecznikowej Koronnej«”<sup>51</sup>.

Wymienione wiersze przynoszą liczne informacje o ubiorach redutników. W utworze Koblańskiego czytamy: „Widać tam wszystkich wieków stroje, mody”. Z tej różnorodności wyróżniono tutaj cztery kreacje: „Turczyna, Greka, Hiszpana i Rzymianina starego”. Z postacią przebraną za „Turczyna” spotykamy się także w *Ostatnim Wtorku*. Obok „Turczyna”, w wierszu tym między innymi występują: „Huzar” („Huzar za nim, człek miły z figury i duszy,/ Serca go otaczają, gdziekolwiek się ruszy”)<sup>52</sup>; „Hiszpanka” („Obróć koło nas kroki swe, Hiszpanko żywa!”) oraz „Amazonka”, szczególnie komplementowana przez bohatera („Teraz się przecie między szczęśliwszymi liczę,/ Gdy twoje, Amazonko, oglądam oblicze”). Bohatera urzekła różnorodność, oryginalność i uroda redutowych ubiorów („Siadźmy tu, przy patrzmy się tym cudownym wzorom”).

<sup>49</sup> A. Aleksandrowicz: *Twórczość satyryczna Adama Naruszewicza*. Wrocław 1964, s. 178. Por. również uwagi S. Grzeszczuka na temat „elementów redutowych” w tej satyrze w: *Wstęp*. W: A. S. Naruszewicz: *Satyry*. Wrocław 1962, s. LXV.

<sup>50</sup> Wiersz Koblańskiego cytuję wg: „Świat poprawiać – zuchwale rzemiosło”. *Antologia...*, s. 180–181.

<sup>51</sup> E. Aleksandrowska: *Słowo wstępne*. W: *Wiersze Józefa Koblańskiego i Stanisława Szczęsnego Potockiego – zapomnianych poetów Oświecenia*. Wrocław 1980, s. 30.

<sup>52</sup> Wiersz *Ostatni wtorek* cytuję wg: K. Węgieński: *Wiersze wybrane*. Wybrał, tekst ustalił oraz wstępem poprzedził J. W. Gomułicki. Warszawa 1974, s. 122–125.



Zwłaszcza wiersz *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego* nasycony jest licznymi wzmiankami o reutowych kreacjach. Bohater zdradza nam tutaj, w jakim przebraniu pojawił się na maskaradowej imprezie („Śmieszną na siebie postać wzięwszy arlekina. / Jechałem sobie na bal księżęcia Marcina”)<sup>53</sup>. Po drodze spotkał dwie panny, udające się również na reutowa imprezę: jak zauważył, „przebranc po wieśniacku”. Na balu jego uwagę zwróciło domino wykonane z „pudermantla” (podwołnika, wkładanego podczas posypywania włosów pudrem): nosząca je postać miała na głowie kapelusz „dziwacznie włożony”, na nogach zaś „cerowane pończochy i trzewik znoszony”. Bohater wspomina również redutniczkę z „chustą turecką” na głowie; w „lewitce [sukni] z angielszczyzny” i „białej spódnicy”. Wyróżnił również Marysię, przybyłą na bal w „czepku gazowym” i w „kurtce złotymi galonkami obszytej”.

Anonimowy autor wiersza *Na maskaradę niewolników* opisał inną jeszcze reutową kreację, zaprezentowaną na rzeczywistym balu maskowym, urządzonym w 1774 roku<sup>54</sup>; kreację niewątpliwie dwuznaczną moralnie, biorąc pod uwagę jej polityczne uwarunkowania, ale – z punktu widzenia maskaradowej estetyki – interesującą. Otóż podczas tej maskarady kilkoro redutników wystąpiło przebranych za niewolników i niewolnice, paradując z łańcuchami na rękach. Autor wiersza potępił to przebranie – z pobudek patriotycznych:

Polska w niewoli całą Europę zadziwia,  
A Polacy z tym losem tak się oswoiłi.  
Że rada i zabawa gwałt usprawiedliwia.  
Biorąc i tych w kajdany, co nie zasłużyli.  
Zamiast korserów – Moskwę, Rakuzów, Prusaków  
Widzę, a zamiast więźniów – Polki i Polaków.<sup>55</sup>

Kilka odniesień do maskaradowych ubiorów i ich estetyki zawierają *Reduty*. W początkowym fragmencie tej satyry autor, charakteryzując warszawskie towarzystwo, odwołał się do typowo reutowych przebrań. I tak postacię starców z tego towarzystwa wystylizował na Pantalónów („Starcy się przedzierzgnęli w dzikie Pantalony”)<sup>56</sup>. Z kolei młodych szlachciców przedstawił w konwencji reutowych arlekinów („Z młokosów Arlekin i lisimi ogony”). Charakteryzując warszawskie towarzystwo, Naruszewicz zastosował typową dla maskaradowych strojów poetykę hiperboli („Nosy jak winogrody, brzuchy gdyby kłody”). (*Notabene* takich właśnie przebierańców – z „nosami jak winogrody” i „brzuchami gdyby kłody” – odnajdujemy na pierwszym planie wspomnianego już akwarelowego rysunku Moreau, uświetniającego, przypomnijmy, bal maskowy, wydany z okazji ślubu następcy tronu francuskiego).

<sup>53</sup> Wiersz *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego* cytuję wg: *Poezja polskiego oświecenia. Antologia*, Oprac. J. Kott, Warszawa 1954, s. 172–176 (Wiersz ten został przez Kotta przypisany Węgierskiemu; obecnie badacze skłaniają się do autorstwa Ancuty).

<sup>54</sup> Zob. szczegółowe informacje na ten temat w: *Satyry i pamflety na Polki*..., s. 35–36.

<sup>55</sup> Wiersz *Na maskaradę niewolników* cytuję wg: *Świat poprawiac – zuchwale rzemiosło. Antologia*..., s. 64.

<sup>56</sup> Satyrę *Reduty* cytuję wg: Z. Libera: *Poezja polska XVIII wieku*, Warszawa 1976, s. 170–179.

Prezentowane wiersze niewiele natomiast mówią o muzyce, granej na redutach. Wspomina o niej Koblański, charakteryzując zachowania redutników: „Ten gra, ów śpiewa” albo: „Ten słodkim wdziękiem zachwycon kapeli”. Wzmiankę o muzycznej oprawie redut odnajdujemy w wierszu Węgierskiego („Muzykanci nad graniem ledwie co nic zaśną”).

Znacznie więcej uwagi niż muzyce autorzy wierszy poświęcili redutowym tańcom. Narrator *Ostatniego wtorku*, który, podobnie jak narrator w utworze *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego*, występuje jednocześnie w roli bohatera wiersza i relacjonuje redutową imprezę „od wewnątrz” jako jej bezpośredni uczestnik<sup>57</sup>, zjawiał się na niej, między innymi właśnie po to, aby przyjrzeć się tanecznym harcom redutników („Siądźmy tu, przypatrzmy się [...] ich tańcom”). Koblański z kolei trafnie uchwycił (i potrafił sugestywnie przekazać) unoszące się w redutowej atmosferze, emanujące ze spojrzeń pragnienie czy wręcz żądę tańca:

Choć dziewczki skromne tak jako ich stroje.  
Ich oczy mówią: sam za mną, parobcy!

Anonimowy autor *Afisa na reduty zapustne 1796 roku* zdecydowanie wyróżnił taniec wśród rozrywek, jakim oddawali się redutnicy. Taniec przesłonił wszystkie inne redutowe przyjemności. Zapewne na taką postawę autora miała wpływ nadrzędna – patriotyczna – idea wiersza. Motyw tańca posłużył mu bowiem do budowania sugestywnych kontrastów, o wydźwięku patriotycznym, typu:

Gdy jarzmo dźwigać wyrok każe głośny–  
My skakać mamy wolę niezmuszoną

albo:

Nasławszy z stepu dzikie żyznolupce,  
Sędziwe starce piekl i batogował–  
A ty z nim w parze wybijasz holupce.<sup>58</sup>

Jakakolwiek byłaby intencja autora *Afisa na reduty zapustne*, nie zmienia to faktu, iż postrzega on redutowy bal przede wszystkim przez pryzmat „płasów”, „skoków”, „wykręcania w tańcu”, „wybijania holupców”.

O oddawaniu się uczestników redut karcianemu hazardowi informuje jedynie wiersz *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego*. Motyw ten występuje tutaj kilkakrotnie: zawsze w krytycznym ujęciu:

<sup>57</sup> Według J. W. Gomułickiego, wiersz *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego* nosi wyraźne ślady wpływu *Ostatniego wtorku* Węgierskiego (*Alfody „gniewny” polskiego oświecenia*, W: K. Węgierski: *Wiersze wybrane*... s. 38).

<sup>58</sup> Wiersz *Afisa na reduty zapustne 1796 roku* cytuję wg: *Satyry i pamflety*... s. 47.

I ty tu także jesteś wylupiwszy oczy,  
Podwiązawszy twarz wstęgą babo opętana!  
Patrzysz, czy syn twój dobrze walkę z asem toczy,  
Lecz przegrał i wzywa cię, matulu kochana,  
Próżno cię pot oblewa, darmo pragniesz zwady.  
Lepiej dobądź dukatów i daj z niej porady.

Według bohatera, karciarstwo stanowiło zagrożenie dla beztroskiej atmosfery redutowej imprezy, będąc przyczyną kłótni i zwad.

Wśród przywołanych utworów najciekawsze wizerunki redut nakreślone zostały w *Odzie na maski krakowskie...* oraz *Ostatnim wtorku*. Ich autorom udało się stworzyć barwny, plastyczny obraz balu maskowego, mimo iż nie zrezygnowali z podporządkowania go określonym celom ideowym. Zwłaszcza *Ostatni wtorek* zawiera interesującą, niezwykle dynamiczną wizję maskaradowej imprezy. Wiersz ten uznać należy chyba za najlepszy artystycznie wizerunek balu maskowego w polskiej poezji oświeceniowej.

Jedną z przyczyn, które zadecydowały o atrakcyjności obrazu reduty nakreślonego w *Ostatnim wtorku*, był niewątpliwie zasygnalizowany już wcześniej kompozycyjny zabieg Węgieńskiego, utożsamiający narratora z bohaterem, co pozwoliło umieścić go „wewnątrz” balu maskowego. Niektóre bowiem realia tego balu, niezbyt atrakcyjne literacko jako temat w sytuacji ich oglądu przez podmiot z pozycji obserwatora z zewnątrz, mogły zostać efektywnie zarejestrowane pisarsko, kiedy relacjonował je jako bezpośredni uczestnik tej imprezy. To właśnie dzięki usytuowaniu narratora wśród redutników udało się Węgierskiemu sugestywnie opisać jedną z ciekawszych redutowych rozrywek, polegającą na „włóczeniu się” wśród balujących masek, połączonemu z przyglądaniem się im oraz zabawą w ich rozszyfrowywanie.

„Włóząc się” po sali wypełnionej bawiącymi się maskami, bohater *Ostatniego wtorku* starał się odgadnąć ich personalia. Robił to bezbłędnie. Żadnej masce nie udało się zachować przed nim *incognito*. Rozszyfrował „Huzara”:

Huzar za nim, człek miły z figury i z duszy,  
Serca go otaczają, gdziekolwiek się ruszy;  
W łatwym umyśle jego jam też kiedyś gościł.

Odkrył również od razu autentyczną tożsamość „Hiszpanki” („Zrzuć maskę! nadto miła pod nią twarz się kryje”). Także personalia „Amazonki” nie stanowiły dla niego zagadki<sup>59</sup>. Mimo iż tak łatwo rozszyfrowywał prawdziwą tożsamość ukrytych za maskami postaci, zabawa ta dostarczała mu wiele przyjemności. Źródłem satysfak-

<sup>59</sup> Według jednego z osiemnastowiecznych kopistów *Ostatniego wtorku*, za postacią „Turczyną” krył się Alojzy Fryderyk Brühl; za „Huzarem” – ksiądz Adam Kazimierz Czartoryski; „Hiszpanką” – Elżbieta Potocka; „Amazonką” – Aleksandra Issaurat (późniejsza generałowa Zajączkowska). (Podaję za: J. W. Gomułki: *Przypisy*. W: K. Węgierski: *Wiersze wybrane...*, s. 125).

cji bohatera *Ostatniego wtorku* była także możliwość porównywania charakterów znanych mu postaci z ich zachowaniem w maskaradowych przebraniach.

Węgierskiemu, jak również Koblańskiemu i Ancucie, udało się plastycznie, z ekspresją odtworzyć redutową atmosferę wrzawy, hałasu i ścisiku. Koblański odmalował ten rodzaj zgielku, którego źródło stanowiła wielość rozrywek redutników:

Ten gra, ów śpiewa, ów płąsa, ów goni

albo:

Ten słodkim wdziękiem zachwycon kapeli,

Ów piękną nimfą głodne pasie oczy,

[...]

Ten Cypru, wino ów ogniem ochoczy.

Narrator *Ostatniego wtorku* z innej perspektywy niż podmiot *Ody na maski krakowskie...* opisuje maskaradowy zgielk i gwar. Będąc bezpośrednim uczestnikiem balu redutowego, z autopsji doświadczył jego „przeludnienia”. I to osobiste doświadczenie odcisnęło się na jego relacji. Wzdycha: „Co za ścisik!” Obawia się „kolizji” z innymi redutnikami. Zwraca się do przyjaciela: „[...] ustąpmy się! niech mają miejsce te dwie panie”. Jak refren powraca jego narzekanie na ścisik: „Co za tłok! przejść nie można.” Ponieważ ciżba utrudniała przemieszczanie się, wyznaje, iż zmuszony był torować sobie drogę siłą: „Pcham się.”

Dla bohatera wiersza *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego* największą niedogodność stanowił natomiast nie ścisik, ale hałas i klótnie. Utrudniały mu bowiem orientację w „topografii” balu („Przez co nie wiem, kto tańczył? przez hałas, przez zwadę”).

W omawianych wierszach znajdujemy niewiele uwag o końcowej fazie maskaradowej imprezy; najwięcej jest ich w *Ostatnim wtorku*. Bohater zauważa, iż tłok stał się mniej dokuczliwy. Spostrzega nieobecność piękności, za którymi jeszcze niedawno wodził wzrokiem. „Już jej [Amazonki] nie masz” – stwierdza. Dopalają się świece; służba nie wnosi nowych („świece po lichtarzach gasną”) – to kolejny sygnał, że bal maskowy zbliża się ku końcowi. Zmęczenie widać na twarzach tych, którzy dostarczali redutnikom rozrywki („Muzykanci nad graniem ledwie co nie zasną”). Prysnął powabny, choć ulotny czar redutowego balu: „jedźmy stąd!...” – zwraca się bohater do przyjaciela.

Natomiast bohater wiersza *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego* nie dotrwał do końca reduty. Do dalszego uczestnictwa w zabawie zniechęciły go wrzawa i klótnie („przez co do dom jadę / [...] przez hałas, przez zwadę”).

Autorom przywołanych wierszy udało się utrwalić w poetyckim tworzeniu mieniący się wielobarwnością wizerunek maskowego balu. Przedstawili i szeroki repertuar rozrywek redutników; i opisali różnorodność redutowych kreacji oraz odmalowali gwar i tłok panujące na maskaradowych imprezach. W żadnym z tych utworów nie znajdziemy natomiast przedstawienia miłosnej intrygi, tak przecież typowej dla atmosfery balów redutowych.

Ukazanie takiej intrygi wymagałoby zwolnienia tempa narracji: obszerniejszych i szczegółowszych opisów – zabiegów prowadzących do ograniczenia liczby realiów podlegających narratorskiej obserwacji. Intencja autorów tych wierszy była zaś całkowicie inna. Zamierzali przedstawić w miarę całościową wzięć redutowej imprezy, przedstawiając właśnie jak najwięcej detali i szczegółów – zwięźle, w ujęciu kalejdoskopowym. Taka poetyka nie pozwalała skoncentrować się na motywie intrygi miłosnej, prowadzonej na redutowym balu. Motyw ten odnajdujemy natomiast w oświeceniowej powieści, między innymi w *Niedyskretnych klejnotach* (już wcześniej analizowanych) oraz *Historii życia Toma Jonesa, czyli dziejach podrzutka* Henry Fieldinga.

### Miłosne przygody redutników

Narrator powieści Fieldinga desygnował do udziału w miłosnej przygodzie na balu maskowym dwie postacie: Toma Jonesa, tytułowego bohatera, który, wypędzony przez przybranego ojca, przybył do Londynu i znalazł się tutaj w kłopotach finansowych, oraz lady Bellaston, bogatą damę z londyńskiego towarzystwa, nie stroniącą od cielesnych uciech. Z kolei w *Niedyskretnych klejnotach* trzy postacie wzięły udział w redutowej intrydze miłosnej: sultan Mangogul oraz, nie wymienieni z imienia i nazwiska, mieszcza i jeden z sultańskich strażników. W obu powieściach obraz balu maskowego został ograniczony w dużym stopniu do opisu zachowania właśnie tych kilku postaci.

Redutowa przygoda miłosna w powieści Diderota – w wymiarze przestrzennym – całkowicie zamyka się w ramach balu maskowego:

Pośród tego tumultu jakaś mała mieszcza, młoda i urodziwa, rozpoznała Mangogula, dopadła go, jęła zaczepiać i w końcu sprawiła, że pierścień obrócił się na nią. Natychmiast usłyszano jej klejnot: „Dokąd uciekasz? Zatrzymaj się, piękna masko. Nie bądź nieczuła na żar, którym pała do cię klejnot”. Sultan, zgorszony tą zuchwałą deklaracją, postanowił ukarać tę, która się na nią odważyła.

(s. 301)<sup>60</sup>

Miłosna przygoda Toma Jonesa i pani Bellaston momentami wykraczała natomiast poza pałacowe sale, w których urządzono maskaradową imprezę. I tak poza balem rozegrało się preludium do tej przygody: przybycie na *Bord Street*, gdzie Tom Jones wynajmował pokój, tajemniczego posłańca z zaproszeniem na redutę i podarunkiem w formie maskaradowego stroju (w ten sposób lady Bellaston zwabiła Jonesa na redutową imprezę).

<sup>60</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: D. Diderot: *Niedyskretny klejnoty*. Przeł. i przypisami opatrzył A. Siemek. Warszawa 1992.

Lady Bellaston, podobnie jak bohater *Ostatniego wtorku*, była świetnie zorientowana co do rzeczywistej tożsamości przebranych postaci, z którymi kontaktowała się na balu. Także mieszcza z *Niedyskretnych klejnotów*, pamiętająca sultana z różnych oficjalnych uroczystości, bez trudu rozpoznała go na balu, mimo przebrania. Przygody redutowe nakreślone w obu powieściach dowodzą jednak, że maskaradowa impreza nie była tylko zbiorowiskiem wzajemnie wobec siebie „przezroczystych” masek, ale zawierała również pewien margines tajemniczości, niespodzianek i pomyłek. Zarówno bowiem Fieldingowski Tom Jones, jak i Diderotowska mieszcza popełnili błędy, starając się rozszyfrować autentyczną tożsamość redutników.

Błędne rozpoznanie przez Toma Jonesa postaci, która zwabiła go na bal maskowy, wynikało z faktu, iż po prostu nie znał on londyńskiego towarzystwa. Maski, za którymi kryli się przedstawiciele tego środowiska, były dla niego nie do odgadnięcia. O faktycznej tożsamości postaci, która wyznaczyła mu schadzkę na balu redutowym, dowiedział się dopiero w momencie, kiedy odkryła ona przed nim swoje prawdziwe oblicze:

Tom [...] zaczął nalegać, aby dama zdjęła maskę, a gdy wreszcie dopiął swego, spod maski ukazały się rysy wcale nie pani Fitzpatrick [jak przypuszczał], lecz samej lady Bellastone.<sup>61</sup>

Przyczyny pomyłki mieszczy z *Niedyskretnych klejnotów* – co do tożsamości redutnika, z którym zapragnęła skosztować zmysłowych rozkoszy, są bardziej skomplikowane niż w powieści Fieldinga.

W przeciwieństwie do Toma Jonesa mieszcza od razu trafnie rozpoznała kryjące się za przebraniem sultańskie oblicze. I dopiero przemyślane działanie sultana spowodowało, że popełniła błąd, kojarząc władcę z maską, pod którą już się nie ukrywał. To przemyślane działanie sultańskie polegało na podstępnej zamianie strojów redutowych:

Zniknął [sultan], po czym wybrał spośród swoich strażników takiego, który był mniej więcej jego wzrostu, oddał mu maskę i domino i wydał go na pastwę zaczepk naszej mieszczy; ta, zmylona pozorami, plotła wciąż tysiące bzdur temu, którego brała za Mangogula.

(s. 301)

Podobnie jak w powieści Fieldinga, mieszcza została wyprowadzona z błędu dopiero wówczas, gdy partner odkrył twarz:

Kiedy obsypała rzekomego sultana pieścizotami, zapragnęła, by zdjął maskę. Uczynił to i odsłonił oblicze zbrojne w sumiasty wąs, które nie należało bynajmniej do Mangogula.

<sup>61</sup> H. Fielding: *Historia życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrutku*. Przeł. A. Bidwell, wiersze przełożył i postłowiem opatrzył W. Lewik. Warszawa 1917, s. 216.

– Pfuj! – zakrzyknęła mieszcza. – Pfuj!...

[...] wyrwała mu się z ramion i zniknęła w tłumie.

(s. 301–302)

Scena cielesnych igraszek mieszcza z przebrany w sultańskie domino gwardzi-  
stą miała miejsce, jak wiemy, w pomieszczeniach, w których odbywał się bal masko-  
wy. Do zmysłowego zbliżenia Toma Jonesa z lady Bellaston doszło natomiast poza  
miejscem, w którym odbywała się redutowa impreza – w mieszkaniu, wynajmowa-  
nym przez lady specjalnie do miłosnych schadzek. Fielding, w przeciwieństwie do  
Diderota i wspomnianych poetów polskich, podkreślił „otwarty” charakter maskara-  
dowej imprezy. Uczestnicy Fieldingowskiego balu zawiązane tam flirty „przenosili”  
w „przestrzeń pozaredutową”. U Fieldinga, maskaradowa impreza i rzeczywistość  
„pozamaskaradowa” – w sensie ludycznym – znakomicie się dopełniają.

W obu powieściach nakreślone zostały odmienne typy redutowej przygody miło-  
snej. W *Niedyskretnych klejnotach* mamy do czynienia z poszukiwaniem krótkotrwa-  
łej rozkoszy, z kaprysem, zaspokajany szybko – w granicach czasowych balu redu-  
towego. Niezdejmowanie maski podczas cielesnych igraszek wyrażało wolę  
żałotników, by zmysłowe zbliżenie dokonało się wyłącznie w ramach fałszywych „ról”,  
wyznaczonych przez redutowe przebranie. W tym typie przygody redutowej zakoń-  
czenie balu stanowiło sygnał do przywrócenia oficjalnych układów towarzyskich. Re-  
dutowy kaprys nie powinien był wywierać wpływu na „pozaredutowe” losy uczestni-  
ków balu.

Z kolei w powieści Fieldinga – impreza maskaradowa traktowana jest przez po-  
szukiwaczy przygód (typu lady Bellaston) przede wszystkim jako poznawczy poli-  
gon: mogli zwabić tutaj osobę upatrzoną wcześniej na ewentualnego kochanka;  
w trakcie rozmowy i tańców wybadać jej zamiary; po czym, w wypadku pozytyw-  
nych wyników „sprawdzianu”, wywieść subtelnie z balu; by już poza nim dopełnić  
zmysłowymi przyjemnościami redutowe *rendez-vous*. (W razie zaś wzajemnego czy  
jednostronnego rozczarowania spotkaniem można było taktownie się wycofać, obró-  
ciwszy zaistniałą sytuację w żart, czemu kapitalnie sprzyjała konwencja przebrania).  
Traktując bal maskowy jako miejsce ułatwiające nawiązywanie znajomości z przed-  
stawicielami płci odmiennej, poszukiwacze przygód omawianej kategorii za odpo-  
wiedniejszą do ich dyskontowania uważali „pozaredutową przestrzeń”. Byli mistrza-  
mi w „wyprowadzaniu” redutowych znajomości poza bal redutowy.

Obie powieści ukazują ważność maskaradowej imprezy (zwłaszcza „manipulo-  
wania” maską) dla „gry” miłosnej. Impreza ta sprzyjała flirtom, łączeniu się w pary,  
intrygom. Moment zdjęcie maski: po zbliżeniu cielesnym czy też przed nim – miał  
tutaj swoją wymowę. „Manipulowanie” maską stało się skutecznym narzędziem od-  
wetu. Umiejętnie „zonglując” przebraniem, można było łatwo wprowadzić w błąd –  
w celu ośmieszenia bądź skompromitowania.

Scenę mylnej identyfikacji tożsamości redutnika, u której podstaw leżała „mani-  
pulacja” (choć innego rodzaju niż ta, którą posłużył się Mangogul), utrwalił również

Moreau na wspomnianej rycinie, przedstawiającej epizod z balu maskowego. Wprowadzony w błąd i upokorzony przez swoje kochanki: była i aktualną – został tutaj Damis<sup>62</sup>. Tak więc w feerii maskaradowych strojów, wśród zgiełku i wrzawy, odbywały się miłosne „łowcy”; nadawały one redutowemu spektaklowi, w pewnym stopniu, wymiar dramatyczny.



Obie powieści wzbogaciły obraz maskaradowej imprezy, nakreślony we wcześniej przywołanych wierszach, przedstawieniem sfery intryg miłosnych. Z omówionych utworów, i tych poetyckich, i tych powieściowych, wyłania się wizerunek zabawy o wyraźnie polirozrywkowym charakterze. I tak dowiadujemy się z nich, że maskarady odwiedzali chętnie amatorzy tańca. Z kolei rewia ekscentrycznych i wymyślnych masek i strojów stwarzała możliwość zaspokojenia nawet najbardziej wyrafinowanych oczekiwań tych, którzy przychodzili tutaj dla wzrokowych przyjemności. Reduty były rajem także dla światowców-deszyfrantów, lubujących się w demistyfikatorskich działaniach. Były mekką światowców-intrygantów, którzy bądź to odwiedzali bale maskowe ze starannie opracowanymi scenariuszami „podchodów”, bądź też na miejscu improwizowali projekty podstępnych „gier”. Redutowa impreza dawała też wiele satysfakcji karciarzom, a także przyciągała atrakcyjnością miłosnych „łowów”. A zarazem tkwił w niej, co zostało w tych utworach pokazane, pewien element nieobliczalności i surrealizmu.

## Domino księżnej pani

„W roku 1771 Izabela Czartoryska założyła w swojej wsi Powązki pod Warszawą sentymentalne ustronie”<sup>63</sup> – pisze Gerard Ciołek w *Ogrodach polskich*. Podob-

<sup>62</sup> O imionach bohaterów miłosnej przygody redutowej, utrwalonej na tej rycinie, dowiadujemy się z ósmio-wersowego wierszowanego komentarza do niej, zamieszczonego pod ryciną i stanowiącego integralną jej część. Liczne szytychy Moreau są wyposażone w takie wierszowane komentarze, np. *Le Lever* (*Wstawanie*), *Le Bain* (*Kąpiel*), *La Toilette* (*Toaleta*) czy *L'Occupation* (*Zajęcie*). (Korzystałem z: Moreau und Freudenberg: *Trois suites d'estampes. Pour servir à l'histoire des modes et du costume des Français dans le dix-huitième siècle*. Nach den originalausgaben herausgegeben und eingeleitet von Max von Boehn. Berlin 1920).

<sup>63</sup> G. Ciołek: *Ogrody polskie*. Wznowienie przygotował i uzupełniające rozdziały napisał J. Bogdanowski. Warszawa 1978, s. 129.

Opinie na temat daty powstania „wioski” powązkowskiej są różne. Ciołek mówi o 1771 roku. Podobnie wydaje się sądzić M. Dernałowicz (*Portret Familii*. Warszawa 1974, s. 232). Także Z. Chyra-Rolicz (*Warszawa w wieku oświecenia*. Red. A. Zahorski. Wrocław 1986, s. 93) uważa rok 1771 za datę powstania Powązek. Według A. Kępińskiej (*Jan Piotr Norblin*. Wrocław 1978, s. 32) Czartoryska powzięła pomysł stworzenia Powązek dopiero w 1774 roku. Jeszcze innego zdania jest A. Aleksandrowicz (*Izabela z Flemmingów Czartoryska*. W: *Pisarze polskiego oświecenia*. T. 3. Red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. Wrocław 1996, s. 611), która uważa, iż park powązkowski powstał w 1773 roku.



no Czartoryska zaczęła myśleć o utworzeniu tam uroczego parku. kiedy dowiedziała się, że Stanisław August planuje rozbudowę Łazienek:

„Odkąd Stanisław August począł myśleć o letniej rezydencji w Łazienkach. postanowiła stworzyć coś podobnego dla siebie. Do marzeń o czarownym ustroniu dołączyła się uraza wobec dawnego kochanka, który pierwszy dostrzegł w niej urok kobiecy, pierwszy słał wdzięk jej rozmowy i zbyt prędko umieścił ją w długim szeregu cieszących się jego względami dam. [...] Poniatowski będzie jeździł do swego malowniczego ustronia z zamku na południe Warszawy, ona z Błękitnego Palacu na północ, do posiadłości zwanej Powązkami, i przyszłość pokaże, gdzie chętniej będą ciągnąć znakomici goście, czyje ogrody pięknie będą opiewać poeci.”<sup>64</sup>

Z powązkowskich terenów można było wykreować urocze ustronie – płynęła tam rzeczka, rósł laszek:

„Powązki od roku już zmieniały swój pierwotny charakter, praca szła naprzód, zatrzymana tamami rzeczka rozlała się w malowniczy staw [...]”<sup>65</sup>

Dzięki szybkiemu tempu robót, ogrodowy kompleks był wkrótce gotowy, stając się od razu ulubionym miejscem rozrywki i wypoczynku stołecznych pięknoduchów:

„Uroki Powązek uczyniły je celem wycieczek i zabaw wytwornego towarzystwa warszawskiego; uświetnił je również kilkakrotnym pobylem król Stanisław August.”<sup>66</sup>

Powązki przyciągały nie tylko spragniony zabaw towarzyski *high life*; wzbudzały duże zaciekawienie także wśród poetów, którzy starali się oddać piórem ich wdzięk:

„Literacki obraz Powązek [...] utrwaliła poezja pierwszego okresu oświecenia reprezentowana utworami najwybitniejszych jej przedstawicieli w kraju – Krasickiego, Naruszewicza, Trembeckiego, Niemcewicza, Kniaźnina, Miera, Stanisława Kostki Potockiego, Adama Jerzego Czartoryskiego.”<sup>67</sup>

Wśród wymienionych powyżej twórców znalazł się Stanisław Trembecki. Claude Backvis nazwał go (niezwykle trafnie) „oficjalnym piewcą ówczesnych ogrodów”<sup>68</sup>. Trembecki po mistrzowsku potrafił łączyć pochwalny opis parków i rezydencji z komplementem pod adresem ich właścicieli. Takie wzajemne uzupełnianie się obu typów komplementowania stanowi istotny rys jego techniki pisarskiej. Kiedy powstawała nowa rezydencja czy park, Trembecki chwytal za pióro: taka była geneza utworów poświęconych Powązkom Czartoryskich: ogrodom na Solcu Kazimierza Poniatowskiego czy Sofiówce Stanisława Szczęsnego i Zofii Potockiej.

*Powązki I* napisał w 1774; *Powązki II* – powstały w 1776 roku<sup>69</sup>. Badacze najwięcej uwagi poświęcali *Sofiówce*, uważanej dość długo za jedno z najdoskonalszych dzieł

<sup>64</sup> M. Dernałowicz: *Portret Famili* ..., s. 220.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 232.

<sup>66</sup> G. Ciolek: *Ogrody polskie* ..., s. 132–133.

<sup>67</sup> A. Aleksandrowicz: *Izabela z Flemmingów Czartoryska* ..., s. 611.

<sup>68</sup> C. Backvis: *Un grand poète polonais du XVIII<sup>e</sup> siècle. Stanislas Trembecki. L'étrange carrière de sa vie et sa grandeur*. Paris 1937, s. 192.

<sup>69</sup> Obecnie wśród badaczy przeważa pogląd, iż mamy do czynienia nie z jednym utworem pt. *Powązki*, ale z dwoma odrębnymi (*Powązki I* i *Powązki II*). Jako dwa odrębne dzieła zamieścił je w opracowanej przez siebie edycji utworów Trembeckiego – J. W. Gomułicki, twierdząc, że jest to „zgodne nie tylko z przepadłym

polskiej poezji<sup>70</sup>, za poemat opisowy w formie wzorcowej. *Sofiówka* to również najważniejszy utwór Trembeckiego; to – jak stwierdza Jerzy Snopek – „swego rodzaju summa [jego] twórczości, zarówno w planie myślowym, jak i artystycznym”<sup>71</sup>. Nie zapomniano jednak o *Powązkach*, podkreślając ich artystyczną dojrzałość, a przede wszystkim zgrabność i lekkość<sup>72</sup>. Zwłaszcza wysoko cenil *Powązki* Backvis, który pisał:

„Ten utwór, tak ze względu na swoją aleksandryjską formę, jak i kompozycję, jest jednym z najważniejszych i najdynamiczniejszych dzieł Trembeckiego. Obok *Polanki*, chyba najdobitniej ukazuje światopogląd Trembeckiego. Należy dodać, że ton *Powązek* jest nieskończenie lekki i przyjemny, a liczne drobne szczegóły odznaczają się wytwornym urokiem. Niektóre fragmenty, jak opis pikniku, pozostaną najbardziej charakterystycznymi przykładami polskiej literatury osiemnastowiecznej. Jest to wreszcie, w jakimś stopniu, jeden z tych utworów, które mówią nam najwięcej o moralności Trembeckiego oraz o jego słabościach.”<sup>73</sup>

W innym zaś miejscu swojej rozprawy stwierdzał: „Poemat, który [Trembecki] poświęcił *Powązkom*, pelen jest werwy i niespodzianek.”<sup>74</sup>

W oświeceniowych utworach o „*Powązkach*” autorzy wiele miejsca poświęcili tej, która założyła to uroczne miejsce – księżnej z Flemmingów Czartoryskiej: „Wyodrębnia się też wpisany w rokokowy wizerunek *Powązek* konterfekt ich właścicielki [...]”<sup>75</sup>.

Postać Czartoryskiej zajmuje ważne miejsce również w *Powązkach* Trembeckiego. W *Powązkach I* uwaga autora koncentruje się wprawdzie przede wszystkim na jej mężu Adamie Kazimierzu:

Tak i pan tego domu w gładkiej sukni chodzi,  
Godny Augusta krewny i w dostatkach brodzi.  
Skromność jego w ubiorze postrzegłszy z daleka,  
Wziąłby go może prostak za średniego czleka.  
Widząc jego przystępność, jego ukłon niski,  
Kto by zgadł, że to ten jest Adam Czartoryski.  
Nie biorąc filozofów pysznego imienia,  
Obyczajmi, biegiłością wielu z nich zacierania.

w r. 1944 autografem poety oraz wszystkimi osiemnastowiecznymi odpisami tych utworów, ale i ze zdrowym rozsądkiem, pierwszy wiersz bowiem powstał w r. 1774, drugi zaś w r. 1776”. (*Nota edytorska*. W: S. Trembecki: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1965, s. 192).

<sup>70</sup> Obecnie R. Przybylski konsekwentnie propaguje tezę, że *Sofiówka* to „jedno z największych arcydzieł polskiej poezji”. (Zob. R. Przybylski: *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983, s. 139–140 (m. in.); R. Przybylski, A. Witkowska: *Romantyzm*. Warszawa 1997, s. 71–72).

<sup>71</sup> J. Snopek: *Stanisław Trembecki*. W: *Pisarze polskiego oświecenia*..., T. I, s. 549.

<sup>72</sup> Zob. m. in. W. Borowy: *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Warszawa 1978, s. 182; E. Rahowicz: *Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł*. Wrocław 1965, s. 233–254; J. Krzyżanowski: *Historia literatury polskiej*. Warszawa 1979, s. 465.

<sup>73</sup> C. Backvis: *Un grand poète*..., s. 195.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 192.

<sup>75</sup> A. Aleksandrowicz: *Izabela z Flemmingów Czartoryska*..., s. 611.

Ojciec sierot, brat szlachty, poufale żyje,  
Z daremną usilnością wielkość duszy kryje.<sup>76</sup>

(s. 72)

W *Powązkach II* centralną postacią jest już jednak księżna Izabela. Trembecki poświęcił jej tutaj obszerny, 34-wersowy fragment: fragment, pod względem artystycznym, znakomity. „Fragment ten, niewątpliwie, zdradzający mistrzowskie pióro [...]”<sup>77</sup> – pisze Anna Nasiłowska, która poświęciła temu urywkowi, jak dotąd, najwięcej uwagi.

We fragmencie tym księżna została przedstawiona przez Trembeckiego w przebraniu: jako uczestniczka maskaradowego *happeningu*, zorganizowanego w parku powązkowskim na cześć Bachusa:

Tam w święto bożka złotym ozdobnego rogiem,  
Ojcowskim wydanego na światło połogiem,  
Gdy mężowie, pleć mniejsza i nieślubna młodzież  
Spieszą na obchód, trefną wdziawszy na się odzież,  
Księżna także, tającą kładąc na twarz larwę,  
Przebiera się w dziwaczną bachusową barwę.

(s. 96)

W przytoczonym fragmencie nie znajdziemy dokładniejszych informacji o rodzajach przebrania uczestników tego happeningu (czy, jak chce Nasiłowska, *fête champêtre*). Dowiadujemy się jedynie, że mieli na sobie „trefną”, to znaczy zabawną – „odzież”. Tylko o dominie księżnej podane zostały nieco obfitsze wiadomości: przebrana była za bachantkę („w dziwaczną bachusową barwę”). Twarz jej pokrywała „larwa”, czyli maska. Księżna miała więc na sobie pełny strój maskaradowy.

W tym stroju szła jedną z powązkowskich ścieżek. Nie kroczyła samotnie. Otaczały ją roje bogiń:

Gracyje, z nią czyniące nieodstępne kroki,  
Ukrywają się wtedy pod jej płaszcz szeroki.

(s. 96)

Obok bogiń, do jej orszaku należały także bożki płci męskiej:

Przyrodnych Kupidyna braci lube stado,  
Które okolo księżny zawsze igrać rado,

<sup>76</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: S. Trembecki: *Wiersze wybrane*. Oprac. i wstęp J. W. Gomułicki. Warszawa 1965.

<sup>77</sup> A. Nasiłowska: *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*. Wrocław 1990, s. 113.

Chowa się, gdzie kto może; ten się wyżej krzepi,  
 Najpierwszej się leniwszy falbany uczepli;  
 Tamten po sznurowaniu szczeblujący dzielnie,  
 Kędy zaszedł, tam mieszkać pragnie nieśmiertelnie.  
 Inny się aż pod maskę sunąc w rześkim biegu,  
 Wpada między kwitnące róże wśród śniegu.  
 Inny, lekkim skrzydelkiem wzniesiony do gory,  
 Obwija się w misternie trefione kędziory.

(s. 96)

Nasiłowska tak skomentowała przytoczony fragment:

„Izabela nie jest starożytną boginią. Pod szerokim płaszczem księżny ukrywają się Gracje – takie określenie nie przekracza personifikacji osobistego wdzięku. Trochę inaczej jest z istotami płci odmiennej [...]. Trembecki wydobyl pikantne szczegóły w sposób bardzo dyskretny, a śmiały. Amorek za wyciętym dekoltem pozwolił sobie na wiele, ale poeta zachował pewien dystans, mimo że »obmacał« księżnę dość dokładnie. Stado amorków miało oczywiście pełne prawo kręcić się wokół Izabeli, która budziła powszechny zachwyt.”<sup>78</sup>

Owe amorki, jak słusznie zauważyła Nasiłowska, mogły (a nawet powinny były) pojawić się w orszaku księżnej, pięknej, atrakcyjnej; adorowanej przez licznych wielbicieli. W osiemnastowiecznej poetyckiej ikonografii Czartoryska z lat powązkowskich była przedstawiana często w towarzystwie bożków miłości. I tak w wierszu Wojciecha Miera *Do Księżnej Generalowej Czartoryskiej* między innymi czytamy:

Ale z Tobą chodził [Amor] śmiało  
 I choć go się skarać chciało,  
 Gwałt musiałem sobie zrobić:  
 Jak przy matce chłopca obić?<sup>79</sup>

Kupidyna odnajdujemy także w odzie Naruszewicza pt. *Na sanie Księżny Izabeli Czartoryskiej, Generalowej Ziem Podolskich*. Bożek ów wypełnia tutaj swoją podstawową powinność („grot z łuku ciska”). Obok Kupidyna, przy siedzącej na saniach księżnej – „łotnych amorków płochy tłum się wije”.

W poświęconych Czartoryskiej utworach amorki nie poczyniły sobie jednak wobec niej tak śmiało, jak w poemacie Trembeckiego. Należy zauważyć, że ich status „ontologiczny” jest tutaj dość „migotliwy”: amorki te nie do końca bowiem muszą być traktowane jako postacie mitologiczne; symbole miłości. Zapewne wielu światowców, uczestni-

<sup>78</sup> Ibidem, s. 112.

<sup>79</sup> Cyt. wg W. Mier: *Poezje zebrane*. Zebrał i opracował E. Rabowicz. Uzupełniła i przygotowała do druku E. Aleksandrowska. Wrocław 1991, s. 75–76.

czących w powązkowskim happeningu, poprzebierało się za bożka miłości. Owe amorki mogą więc również kojarzyć się z rzeczywistymi uczestnikami tej maskaradowej imprezy.

Niezwykła śmiałość, a zarazem wyszukana elegancja emanują z tego fragmentu, skojarzone po mistrzowsku przez autora. Jak słusznie stwierdza Nasiłowska:

„Żaden z sylfów Pope’a nie zaglądał damie za dekolt, tylko amorkom Trembeckiego udało się to zrobić nie obrażając obyczajów.”<sup>80</sup>

Stefan Zweig w biografii Marii Antoniny zastanawia się, dlaczego królowa Francji za najmiłszą zabawę uważała bale maskowe, choć tak bardzo szkodziły jej opinii. Zdaniem Zweiga:

„W przebraniu Artemidy lub w kokieteryjnym dominie można zejść z lodowych szczytów etykiety, wmieszać się w obcy gorący tłum ludzi, skapać się w atmosferze namiętności, odczuć możliwość uwiedzenia, poddać się wstrząsającemu wrażeniu zsuwania się aż prawie nad sam brzeg niebezpieczeństwa.”

W maskaradowym przebraniu, stwierdza dalej Zweig, Maria Antonina mogła wziąć eleganckiego gentlemiana pod rękę i „promenować z nim przez pół godziny”. Mogła również „temu czarującemu Szwedowi, Hansowi Axelowi von Fersen, kilkoma odważnymi słowami dać do zrozumienia, jak bardzo podoba się kobiecie, która, niestety – ach, niestety! – będąc królową, musi wbrew chęciom pozostawać cnotliwa”<sup>81</sup>.

Kreśląc dość bezceremonialne zachowanie się amorków wobec udającej bachantkę księżnej, Trembecki odwołał się więc do obowiązującej w ówczesnej kulturze arystokratycznej zasady, która pozwalała osobie przebranej na sposób maskaradowy zachowywać się o wiele śmieiej i swobodniej niż w ubiorze oficjalnym. Trembeckiemu – maskaradowy ubiór Czartoryskiej i wprowadzona za jego pośrednictwem seksualna śmiałość amorków – były potrzebne do ukazania hedonizmu i frywolności księżnej, wówczas wartości dla niej zasadniczych. Nie można chyba było sięgnąć po lepsze rozwiązanie artystyczne, aby zasygnalizować wyrażnie, a zarazem z pewnym dystansem i elegancją, frywolność księżnej.

Nasiłowska nie ma racji, kiedy twierdzi, że nakreślony w *Powązkach* obraz Czartoryskiej nie odpowiadał prawdzie; że mamy tutaj do czynienia z subiektywną wizją Trembeckiego, do której tworzywo zaczerpnął z wyobraźni, a nie z rzeczywistości<sup>82</sup>. Zdaniem tej badaczki, księżna w kilka lat po opublikowaniu *Ogrodów Jacques’a Delille’a* stała się jego gorącym zwolennikiem. Wysoko ceniła również sentymentalnego Salomona Gessnera. Taki zestaw upodobań, twierdzi dalej Nasiłowska, świadczy o wrażliwości innej niż libertyńsko-epikurejska, jaką Trembecki przypisał w *Powązkach* księżnie. Według Nasiłowskiej, również „rola matki-Spartanki nie została całkowicie wymyślona przez Książniną”. Także „Izabela-matka w ogóle się u Trembeckiego nie pojawia, a ta jej rola została zapisana w wizualnym języku ogrodu [powązkowskiego] wyrażnie”.

<sup>80</sup> A. Nasiłowska: *Poezja opisowa* ..., s. 114.

<sup>81</sup> S. Zweig: *Maria Antonina*, Z niemieckiego przełożyła Z. Petersowa, Katowice 1990, s. 83.

<sup>82</sup> A. Nasiłowska: *Poezja opisowa* ..., s. 118.

Nasiłowskiej nie można przyznać racji – z tego względu, że fascynacja Delilem pojawiła się u Czartoryskiej później, bo w puławskiej już fazie jej życia (rok 1783, kiedy to Czartoryscy zaczęli przenosić się do Puław, obierając tę rezydencję na główną siedzibę rodu, można uznać za datę zamykającą powązkowską fazę jej biografii). Także rolę „matki-Spartanki” Czartoryska wykreowała później – już w okresie puławskim, nie – powązkowskim. Helena Waniczkówna stwierdza: „W tej epoce swego życia [chodzi o początek lat siedemdziesiątych XVIII wieku], zapelnionego beztroską [...] księżna stworzyła Powązki.”<sup>83</sup> Rzeczywiście, lekkie, rozrywkowe Powązki były dziełem Czartoryskiej beztroskiej, Czartoryskiej flirtującej, korzystającej z przyjemności bez ograniczeń i bez głębszej refleksji, otoczonej chmurą adoratorów. I właśnie te jej cechy – uśmiechnięty hedonizm i skłonność do flirtowania wydobyl Trembecki, przenikliwy psycholog, w swoim poemacie.

Psychologiczna wiarygodność portretu Czartoryskiej, jaki Trembecki nakreślił w *Powązkach*, znajduje potwierdzenie w wierszach poświęconych księżnie z okresu powązkowskiego, autorstwa ówczesnych poetów. We wspomnianych już utworach Miera (*Do Księżnej Generalowej Czartoryskiej*) i Naruszewicza (*Na sanie księżny Izabeli Czartoryskiej*) czy też w *Powązkach* tego ostatniego – Czartoryską przedstawiono jako kobietę piękną („pięknością dochodzi niebianek”); atrakcyjną, spragnioną uciech. I taki jej obraz dominuje w poezji tego okresu, na co zresztą zwróciła uwagę Nasiłowska, pisząc: „[...] w latach siedemdziesiątych dla większości poetów [Czartoryska] jest boginią”<sup>84</sup>.

Także Franciszek Dionizy Kniaźnin w swoich *Powązkach*, zamieszczonych w zbiorze *Erotyków* (1779), uległ ludycznej atmosferze panującej w tej letniej rezydencji, kreśląc lekki i pełen powabu wizerunek jej właścicielki<sup>85</sup>.

Z odmiennym od wyżej przedstawionego portretem Czartoryskiej, wzbogaconym nowymi, pozytywnymi moralnie, wartościami charakterologicznymi, spotykamy się w ówczesnej poezji dopiero w okresie, kiedy stała się „panią puławską”. Taki szlachetny moralnie jej wizerunek odnajdziemy między innymi w dwóch wierszach Józefa Koblańskiego z lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku: *Odzie do dam puławskich* i *Księżnie*. Koblański zwrócił w nich uwagę na charakterologiczne przymioty Czartoryskiej. Księżna nie tylko jest „dowcipu” i „wdzięków”, ale także „cnót wzorem”. Koblański nazywa ją „Panią Narodową”, podkreślając w ten sposób głęboki jej patriotyzm. Według niego, księżna ciągle jeszcze należała do kobiet pięknych i atrakcyjnych („Piękna matko pięknych dzieci!”): dostrzega już jednak w jej osobowości przewagę sfery duchowej nad cielesną („Dowiodłaś świętym zapalem, / Że człek nie samym jest ciałem”).

<sup>83</sup> H. Waniczkówna: *Izabela Czartoryska*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 4. Kraków 1938, s. 242.

<sup>84</sup> A. Nasiłowska: *Poezja opisowa*, s. 106.

<sup>85</sup> Kniaźnin przededagował później *Powązki* (jak wiele innych wierszy ze zbioru *Erotyków*), rezygnując w tej nowej wersji z lekkiej, bliskiej atmosferze rokoka tonacji – na rzecz wyeksponowania pierwiastków sentymentalnych. W tej nowej redakcji wyraźnie została zarysowana postać Czartoryskiej-matki.

Z kolei w utworze Stanisława Szczęsnego Potockiego pt. *Wiersz do Księżny Izabeli Czartoryskiej, Generalowej Ziem Podolskich*, powstałym w 1787 roku, właścicielka Puław została przedstawiona w roli szczerej patriotki, budzącej w społeczeństwie ducha narodowego. Czartoryska z tego wiersza jest swoim przeciwieństwem z okresu powązkowskiego, kiedy to była zagorzałą zwolenniczką mody francuskiej. Maria Dernałowicz pisze:

„[...] gdyby do Powązek wpuścić zjeżdżających na trybunał litewski panów braci [...], to cóż by im powiedziały budowane z bierwion chaty, kryjące migotliwy przepych, cóż by oni powiedzieli, widząc księżniczkę Marię Czartoryską pasącą białe owce na starannie pielonej i podlewanej murawie, małą księżniczkę Zofię pielęgnującą swój ogródek pod okiem francuskiej guwernantki? Ujrzeliby przepaść między pańską fanaberią i ich dniem codziennym, dostrzegliby cudaczne stroje, muszki poprzyklepiane na twarzach pasterek, usłyszeliby dźwięk francuskiej mowy, odczuliby może ugrzeczniłą wzgardę dla ich obyczaju. Tak jak odczuli ją na królewskim dworze.”<sup>86</sup>

Tak więc dopiero w puławskiej fazie życia wyraźnie i jednoznacznie zaczęły dominować w osobowości Czartoryskiej te cechy, o których obecność w wizerunku księżnej, jaki nakreślił Trembecki w swoim poemacie (bazując na powązkowskim etapie jej biografii), upomniała się Nasiłowska.

Życie Izabeli Czartoryskiej, przy całej swojej złożoności, różnorodności i skomplikowaniu, rozpada się, generalnie, na dwie fazy: frywolną, rokokową – kojarzoną z Powązkami (zarówno z racji ucieleśnienia w tej „wiosce” jej ówczesnych rokokowych upodobań estetycznych, jak i ludycznego stylu bycia, jaki tam lansowała); oraz preromantyczną, patriotyczną, afirmacji wartości rodzinnych – przypadającą na okres puławski<sup>87</sup>. W naszym przekonaniu, najdoskonalszy artystycznie portret rokokowej, frywolnej, lekkomyślnej księżny stworzył – w konwencji maskaradowej – Trembecki w *Powązkach II*.

Chęć efektownej i eleganckiej, a zarazem śmiałej prezentacji hedonistycznego oblicza księżnej Izabeli nie wyczerpuje repertuaru przyczyn, które skłoniły Trembeckiego do ujęcia tej postaci właśnie w maskaradowej konwencji. Konwencja ta była mu potrzebna również do skonstruowania błyskotliwej pochwały urodziwych nóżek księżny:

Głos księżny, by najsroższym władnący umysłem,  
W mruczeniu uroczystym mieni się wymysłem.  
Któż by ją więc rozeznał w święto tego bożka?  
Aleć nieporównana wydaje ją nożka.

<sup>86</sup> M. Dernałowicz: *Portret Familii...*, s. 272–273.

<sup>87</sup> F. K. Prek (współczesny Czartoryskiej) pisał: „W pobliżu Warszawy posiadała księżna pałacyk z ogrodem, Powązki zwany, gdzie w Warszawie przebywając nigdy także o zabawach nie zapomniła [...]. Na koniec przecie księżna odmieniła sposób swój myślenia i życia, i nazad powróciła do wrodzonej jej stałości i cnoty [...]” (*Czasy i ludzie*. Przygotował do druku, przedmową, wstępem i przypisami opatrzył H. Barycz. Wrocław 1959, s. 425).

Nóżka! kształtniejszej od niej aż za chińskie szranki,  
Nie znajdzie u pasterki ani u sultanki.

(s. 96–97)

Maskaradowe przebranie, dodatkowo jeszcze wzmocnione zmianą głosu, nie mogło jednak zapewnić Czartoryskiej *incognito* – zdradziłaby ją bowiem nóżka: tak doskonałą żadna ze śmiertelniczek nie mogła się poszczycić – takie jest panegiryczne przesłanie tego sześciowersu.

Jego dziesięciowersowa kontynuacja, kończąca *Powązki II*, stanowi popis maestrii panegirycznej Trembeckiego. Ta maestria osiągnęła swoje apogeum w ostatnich dwóch wersach, w których narrator-komplementista obwieszcza, że jeżeli odkryje nową gwiazdę, to ją „uczci imieniem Izabeli Stopy”. Takie błyskotliwe panegiryczne zakończenia są typowe dla opisowych poematów Trembeckiego. Spotykamy się z nimi także i w *Polance*, i w *Sofiówce*.

Ten pod każdym względem doskonały panegiryk kończący *Powązki II*, oparty na koncepcie maskaradowego przebrania, dopełnia maskaradowy wizerunek księżnej, otoczonej „natarczywymi” amorkami, wraz z nim tworząc wyrafinowaną artystycznie całość – jeden z najdoskonalszych portretów w polskiej poezji oświeceniowej.

\*  
\*   \*   \*

Trembecki swoimi *Powązkami* – do gromadzonej tu kolekcji maskaradowych motywów – wnosi nowe ujęcie. Otóż Trembecki przedstawił Czartoryską w maskaradowej „kreacji” nie tylko po to, by ukazać efektowną „migawkę” z arystokratycznej obyczajowości tych czasów; nie po to, by zbudować atrakcyjną intrygę miłosną czy wyrazić postawę filozoficzną, czy wreszcie – stworzyć satyryczny wizerunek społeczeństwa. (Z takimi między innymi typami „strategii” artystycznej spotkaliśmy się w omówionych wcześniej utworach). Wykorzystał ten motyw natomiast jako chwyt pomocny w konstruowaniu błyskotliwego (i przenikliwego) portretu literackiego. Dzięki zastosowaniu tego motywu udało mu się uchwycić w zwięzłym ujęciu charakterystyczny – frywolny – rys portretowanej osoby, nie wchodząc w kolizję z elegancją i dobrym smakiem. W motywie tym dostrzegł również znakomite tworzywo do zbudowania wyrafinowanego komplementu.

## Margines przebiera się

Do tego momentu przedmiotem analizy były literackie sytuacje maskaradowe, w których uczestniczyli przede wszystkim przedstawiciele warstwy szlacheckiej, zwłaszcza pochodzący z wyższych jej kręgów, a więc ludzie „dobrze urodzeni”. Tyl-



ko w kilku omówionych przykładach (*Ślepiec, Niedyskretne klejnoty* – bal sultański) w maskaradzie wzięły udział postacie mieszczan. W literaturze oświecenia spotykamy się też (i to często) z opisem „gier” maskaradowych, w które aktywnie zaangażowane były postacie z marginesu społecznego. I właśnie takie „gry” będą przedmiotem rozważań w tym rozdziale.

Do typowych maskaradowych działań, podejmowanych przez postacie z marginesu, z którymi spotykamy się w oświeceniowych utworach, zaliczyć należy podsywanie się pod przedstawicieli warstw wyższych – wskutek bezprawnego przybierania tytułów szlacheckich. I tak w *Mikolaja Doświadczyńskiego przypadkach* (1776) Ignacego Krasickiego i przywoływanym już kilkakrotnie *Rękopisie znalezionym w Saragossie* pojawia się postać emigranta, rzekomo dobrze urodzonego, w rzeczywistości lotrzyka, wywodzącego się ze sfer plebejskich. To właśnie tę swoją cudzoziemskość wykorzystali – w powieści Krasickiego: Damon; w utworze Potockiego: Folencour – do „operacji” mistyfikatorskich. Mieszkańcom krajów, do których przybyli, było bowiem trudno zweryfikować informacje o ich szlacheckim pochodzeniu (a przynajmniej wymagało to dłuższego czasu).

Damon przybył do Polski z Francji:

Nastręczyła [sąsiadka matki Doświadczyńskiego] zaraz na ten urząd [guwenera dla Mikolaja] w domu u siebie bawiącego kawalera rodem z Francji.<sup>88</sup>

Folencour także pochodził z Francji. Stamtąd powędrował do Afryki północnej – do Ceuty, należącej do Hiszpanii. Pedro Velasquez opowiada:

Pewnego dnia, podczas obiadu, gdy mój ojciec znowu namawiał mnie, abym poświęcał się Terpsychorze, ujrzełszy wchodzącego człowieka mniej więcej trzydziestoletniego, ubranego z francuska.<sup>89</sup>

Damon udawał markiza, Folencour – margrabiego. Obaj więc przywłaszczyli sobie równorzędne pod względem godności tytuły (margrabiemu w niektórych krajach odpowiada właśnie markiz). Mierzyli wysoko – markiz plasuje się w hierarchii społecznej powyżej hrabiego.

Dosyć łatwo było Damonowi i Folencourowi udawać szlachetnie urodzonych za granicą, choć mistyfikacja ta nie była wolna od niebezpieczeństw. Nawet bowiem w kraju, do którego przybyli, można było w sposób wiarygodny zweryfikować ich status społeczny. Ówczesnym wyróżnikiem przynależności do grona szlachetnie urodzonych był dostatni poziom życia, osiągnąć bez uciekania się do pracy zarobkowej. Otóż obaj nie mieli odpowiednich zasobów finansowych, by taki poziom życia osiągnąć, a przede wszystkim – pracowali zarobkowo (najczęściej jako guwernerzy), co już zupełnie nie licowało z zachowaniem szlachetnie urodzonych.

<sup>88</sup> I. Krasicki: *Mikolaja Doświadczyńskiego przypadki*. Oprac. M. Klimowicz. Wrocław 1973, s. 19.

<sup>89</sup> J. Potocki: *Rękopis znaleziony w Saragossie (tekst oparty na przekładzie E. Chojeckiego z r. 1847)*. Przygotował i przypisał opatrzył L. Kukułski. Warszawa 1976, s. 304.

waniem ludzi z tytułem markiza czy margrabiego. Sytuacja ta zmusiła ich do kolejnego oszustwa, w którym z premedytacją ponownie wykorzystali nieznajomość ich biografii przez mieszkańców krajów, w których zamieszkali. Damon objaśnił matce Mikołaja Doświadczyńskiego, iż podjął „umyślnie” pracę zarobkową, „chcąc ukryć wielkość imienia swojego; inaczej, poznany, byłby w odpowiedzi za zabicie w pojedynku pod samym bokiem królewskim w Wersalu pierwszego prezydenta Parlamentu francuskiego”<sup>90</sup>.

Folencour zaś gubernatorowi Ceuty, ojcu Pedro Velasqueza, wyjaśnił, że „zmu-szony został opuścić Francję za zabicie człowieka w pojedynku”<sup>91</sup>.

Ponieważ majątki pozostawili we Francji, dlatego, przebywając na obczyźnie, zmu-szeni byli zarabkować. Dzięki tej zmyślonej historyjce, mimo iż zarabiali na życie (i to na niezbyt eksponowanych posadach), nadal uchodzić mogli za autentycznych margrabiów.

Ich powieściowe żywoty kończą się niepomyślnie: zostali zdemaskowani. Los okazał się łaskawszy dla Damona, który, skompromitowany, zdążył jednak uciec przed stróżami prawa. Folencour – nie zdążył. Matka mówi do Pedro Velasqueza, syna:

Drogie dziecko, przychodzę do ciebie z dobrą nowiną; odkryło się, że Folencour jest dezterterem, twój ojciec zaś, który nienawidzi dezercji, kazał go wsadzić na okręt i odesłać do Francji.<sup>92</sup>

Obok *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków*, z utworów należących do polskiej literatury oświeceniowej (napisany, przypomnijmy, po francusku *Rękopis*... tylko częściowo należy do naszej literatury), postać obcokrajowca (autentycznego lub fałszywego), pochodzącego z marginesu, podszywanego się pod szlachetnie urodzonych, który robi krótkotrwałą karierę najczęściej jako guwerner, spotykamy między innymi w satyrze Gracjana Piotrowskiego pt. *Na uczących prywatnie młodź polską ludzi przechodniów z cudzych krajów bez egzaminu: jakiejby religii i doskonałości byli* (1773). Autor kreśli tutaj postać udającą barona Ernsta, mającego się różnych zajęć, w końcu guwenera. Jak informuje narrator, bohater w rzeczywistości pochodził z rzemieślniczej rodziny:

Znam twego brata w Chelku na pruskiej granicy  
Szewcem; wszak to przyznają wszyscy w okolicy,  
Skądżeć baronat przy był? [...].<sup>93</sup>

Po odbyciu powierzchownej edukacji w Królewcu („Żeś w Królewcu prawa naturalnego liźnął? piękna rzecz, ciekawa!”), udał się do Wiednia, gdzie został lokajem. Życie w przygranicznej, polsko-niemieckiej, miejscowości: edukacja w Królewcu:

<sup>90</sup> I. Krasiecki: *Mikołaja Doświadczyńskiego*..., s. 19–20.

<sup>91</sup> J. Potocki: *Rękopis znaleziony w Saragossie*..., s. 304.

<sup>92</sup> Ibidem, s. 310.

<sup>93</sup> G. Piotrowski: *Satyr przeciw zdanom i zgorzenom wieku naszego z powodu „Satyra” Jana Kochanowskiego, Książęta naszych Poetów, który się na końcu Satyr kładzie*. T. 1. Warszawa 1773, s. 20.

praca w Wiedniu – te okoliczności skłoniły bohatera do dodatkowego, w stosunku do mistyfikacji Damona czy Folencoura, „ruchu” maskaradowego: do udawania obco-krajowca, Niemca.

Ani narrator, ani sam Ernst nie wyjaśnili, dlaczego, będąc baronem, a więc szlachetnie urodzonym, zarobkuje jako guwerner. Eksplikację tego rodzaju, przypomnijmy, zarówno Krasicki wkłada w usta Damona, jak i Potocki – Folencoura. Być może Piotrowski uznał to za mało istotny szczegół maskaradowej „gry” bohatera. Jeszcze inna mogła być przyczyna pominięcia tej kwestii przez autora satyry. Otóż baron stał znacznie niżej w hierarchii społecznej od markiza, który to tytuł, jak pamiętamy, przywłaszczyli sobie i Damon, i Folencour. W Niemczech było wielu zubożałych baronów, którzy często szukali pracy na polskich dworach<sup>94</sup>. Być może właśnie dlatego, iż baronowie (autentyczni), pracujący zarobkowo, nie należeli w Polsce do rzadkości, Ernst nie musiał uwiarygodniać swojego tytułu przed polskimi chlebobawcami, tłumacząc się z konieczności zarabiania na życie.

Po wizytach w Prusach i Austrii Ernst pojawił się w Polsce, gdzie „przstęp miał między pierwsze ściany, / Na przykład go stawiano”. Jego kariera nie trwała jednak długo: i on także, jak Damon czy Folencour, został zdemaskowany:

Wierzono mu i liczną młodź i rządy oddano,  
Która zwiedziona, metra nie zastała rano,  
Obciążony długami i zbrodniami razem,  
Lękał się po angielsku rzecz skończyć żelazem,  
Po gaskońsku wymknął się, jako z kniei zając.  
Bez pojazdu, lecz za pas nogi zakładając  
Nie oparł się zapewne aż za górą czwartą,  
Z podeszwą od wybiegów w kawalki podartą.<sup>95</sup>

Na kartach utworów oświeceniowych nie tylko męscy przedstawiciele świata marginesu oddawali się „maskaradom genealogicznym”; postacie kobiece należące do tej sfery także chętnie wcielały się w baronowe, hrabiny czy markizy. Z postaciami rzekomych arystokratek, wywodzącymi się w rzeczywistości z marginesu, spotykamy się między innymi w przywołanej dopiero co powieści Krasickiego, a także w *Kandydzie* (1759) Woltera.

Badacze uważają, iż scena z awanturnikami udającymi arystokratki, nakreślona w *Mikolaju Doświadczyńskiego przypadkach*, stanowi wyraźne nawiązanie do epizodu obyczajowego, opisanego w *Kandydzie*<sup>96</sup>. Rzeczywiście, analogia jest wyraźna. Należy jednak zaznaczyć, że Krasicki zaadaptował ten epizod do polskich realiów. To rodzima rzeczywistość natchnęła go pomysłem, by zmodyfikować *à la polonaise* wolterowską migawkę z paryskiej obyczajowości i pomieścić w swoim utworze.

<sup>94</sup> Zob. W. Łoziński: *Życie polskie w dawnych wiekach*. Kraków 1964, s. 54.

<sup>95</sup> G. Piotrowski: *Satyr przeciw zdaniom*..., s. 19.

<sup>96</sup> Zob. m. in. M. Klimowicz: *Wstęp*. W: I. Krasicki: *Mikolaj Doświadczyńskiego...*, XXXV; T. Dworak: *Ignacy Krasicki*. Warszawa 1987, s. 241.

W dziele Krasickiego mamy do czynienia z tercetem awanturnic: rzekomą matką i dwiema jej rzekomymi córkami (a więc „maskaradę genealogiczną” uzupełnia tutaj „genetyczną”). Falszywa matka kazala tytułować się baronową Grankendorff. Niby-córkom przypadło zatem odgrywanie baronówien. Awanturnica z powiastki Woltera miała większe pod tym względem ambicje niż baronowa Grankendorff – udawała margrabinę: „gospodyni domu [...] kazala się nazywać margrabiną de Parolignac”<sup>97</sup>. Jej „piętnastoletniej córce (tym razem autentycznej) przypadła więc rola fałszywej margrabianki.

Kandyd i Mikołaj Doświadczyński zostali wprowadzeni do salonów, jakie prowadziły obie damy, przez „naganiaczy”. I tak po przyjeździe do nie wymienionego z nazwy miasta, Doświadczyńskiego wprowadził do fałszywej baronowej towarzyszący mu guwerner, fałszywy markiz Damon, znany nam już, pozostający z nią w zażyłych stosunkach. Kandyda zaś z rzekomą margrabiną zapoznał jej bliski przyjaciel, labuś, „jeden z owych ludzi wścibskich [...] beczelnych, obleśnych, narzucających się”<sup>98</sup>.

Styl życia pań de Grankendorff i de Parolignac był podobny: prowadziły niby-salon, którego aktywność towarzyska sprowadzała się w dużym stopniu do gry w karty. Przynętą dla graczy były piękne córki obu dam (u Krasickiego, jak pamiętamy, fałszywe, u Woltera – autentyczna). Ważną rolę w werbowaniu nowych bywalców „salonów” odgrywali wspomniani „naganiacze”. „Salon” pani de Parolignac został opisany szczegółowiej niż „salon” rzekomej baronowej z powieści Krasickiego. Ten ostatni reprezentował również niższy poziom pod względem jakości oferowanych rozrywek. Pobyt u „baronowej” wypełniały bowiem prawie wyłącznie gra w karty i różnego typu „balangi”, natomiast u margrabiny – jak informuje narrator – „mówiono nawet o książkach”.

Obie: „baronowa” i „margrabina”, czerpiąc dochody z gry w karty i „zabaw miłosnych” (z tych ostatnich – zwłaszcza „margrabina”), mogły prowadzić styl życia zbliżony do tego, jaki był udziałem przedstawicieli sfer wyższych. Ważne dla nich było również i to, że oba sposoby uzyskiwania dochodów dало się, w pewnym stopniu, zataić przed postronnymi obserwatorami. Sprzyjającą okoliczność stanowił również fakt, iż niektórzy zrujnowani arystokraci też uczynili z tych „zawodów” (głównie z karciarstwa) ważne źródło pozyskiwania środków finansowych, co pozornie upodobiło obie damy do tej kategorii arystokratów. Tak więc były w znacznie lepszej sytuacji niż Damon czy Folencour, którym specyfika wykonywanego zawodu nie pozwoliła na jego utajnienie, zawód, który uprawiali, nie był też arystokratycznym zajęciem – w przeciwieństwie do karciarstwa. Nie musiały zatem, jak oni, tworzyć balamutnych historyjek, aby wyjaśnić przed otoczeniem powody, dla których podjęły się pracy zarobkowej, niezgodnej z ctosem szlachectwa, które sobie przypisały.

Obaj: Wolter i Krasicki – ukazali, jak niedoskonały był mimetyzm arystokratyczny w wykonaniu de Parolignac i de Grankendorff. Zwłaszcza wnikliwie i dokładnie zrobił to Wolter, który po mistrzowsku ukazał słabe strony „maskaradowej gry”, pro-

<sup>97</sup> Wolter: *Kandyd, czyli optymizm*. W: *Idem: Powiastki filozoficzne*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1985, s. 144.

<sup>98</sup> *Ibidem*, s. 142.

wadzonej przez rzekomą margrabinę. I tak, zaabsorbowana grą w karty (głównym źródłem jej dochodów), nie powitała wchodzących Kandyda, Marcina i labusia – „naganiacza”. Kandyd, który przecież nie należy do najbardziej spostrzegawczych postaci wolterowskiej powiastki, zwrócił jednak uwagę na ten nietakt („Pani baronowa de Thunder-ten-tronckh była uprzejmiej – pomyślał”). Dopiero kiedy labus dyskretnie poinformował fałszywą margrabinę o dużych możliwościach finansowych Kandyda, powitała go i jego przyjaciela Marcina, z grzecznością.

Również bezceremonialność, z jaką oferowała Kandydowi swoje wdzięki, a także sygnalizowana dość wyraźnie odpłatność tych usług („Tu piękna dama, spostrzegłszy dwa olbrzymie diamenty na rękach młodego cudzoziemca, zaczęła wychwalać je tak szczerze, że niebawem z palców Kandyda przeszły na palce margrabinę”), również nie miały nic wspólnego z zachowaniem typowym dla autentycznych dam z towarzystwa, nawet tych, które uchodziły za rozwiązłe. Przypomnijmy postać frywolnej margrabin de B. z powieści Louveta de Couvray, omówionej w jednym z wcześniejszych rozdziałów rozprawy. Margrabina de B., przypomnijmy, dążyła energicznie do nawiązania, a później podtrzymania, romansu z tytułowym bohaterem tego utworu; nie sprzedawała się mu jednak za pieniądze czy klejnoty, jak to czyniła pani de Parolignac.

Tak więc to konieczność zarobkowania nie pozwoliła paniom de Grankendorff i de Parolignac postępować do końca w taki sposób, który potwierdzałby autentyczność ich szlachectwa. Utajnienie sposobu zarobkowania częściowo tylko okazało się pomocne w tym względzie. Mogło zmylić przede wszystkim osoby postronne, tworząc dość powierzchowny parawan. Bywalcy salonów obu dam i tak w końcu musieli jednak zwrócić uwagę na prostacką interesowność, sugerując wyraźnie, iż przyjemności, jakim się oddawały (karciarstwo, „zabawy miłosne”), w rzeczywistości były jedynym źródłem ich utrzymania. A odkrycie tego faktu podważało wiarygodność informacji o arystokratycznym pochodzeniu, które z uporem rozgłaszały. Zresztą ta prostacka chciwość, już sama w sobie była przeciwieństwem zachowania autentycznych arystokratek, również sygnalizując plebejskie pochodzenie obu tych dam.

Z panią de Parolignac rozstajemy się w momencie, kiedy jej losy układały się pomyślnie. W utworze Krasickiego porzucamy natomiast fałszywą baronową w chwili dla niej niepomyślnej. W „salonie”, który prowadziła, doszło do sprzeczki, podczas której śmierć poniósł jeden z karciarzy. Incydent ten przyczynił się do zdemaskowania baronowej. Pani Grankendorff nie pozostało nic innego, jak w pośpiechu opuścić miasto:

[...] bojąc się dla siebie złych konsekwencji [...] uciekła z zabranym łupem nieostrożnej młodzieży.<sup>99</sup>

Motyw ujawnienia autentycznej tożsamości fałszywych nobilów, a także ich niecných procedurów, pojawiał się często w literaturze oświeceniowej. „Maskaradowe” aspekty biografii tych niby-arystokratów: fałszywe nazwiska, fałszywe tytuły rodo-

<sup>99</sup> I. Krasicki: *Mikołaja Doświadczyńskiego*, s. 35.

we, w połączeniu z nieuczciwymi metodami zdobywania pieniędzy prowadziły, co oddaje ta literatura, do sytuacji ciągłego zagrożenia zdemaskowaniem. Byłe kłótnia, „list gończy”, donos, poddając w wątpliwość „spreparowane” przez nich personalia, mogły doprowadzić do kompromitacji, a w konsekwencji – do uwięzienia; zmuszały do ucieczki. Jednak w nowym miejscu, jeżeli udało się im zbiec, ponownie podejmowali „maskaradową grę”. Falszywi hrabiowie i baronowie przeistaczali się w falszywych książąt i hrabiny. Zmieniali nazwiska. W tych nowych wcieleniach prowadzili dalej swoje nieczne procedery – aż do chwili kolejnego zdemaskowania, które, jeżeli udało im się wyjść obronną ręką, wymuszało na nich kolejne zmiany (zmianę „miejsca pracy”, zmianę falszywego tytułu rodowego i zmianę falszywego nazwiska).

W oświeceniowych utworach wcielanie się w role arystokratek nie było obce także pospolitym reprezentantom świata sprzedajnej miłości. (Panie de Grankendorff i de Parolignac należałoby zaliczyć do kategorii kobiet prowadzących „podejrzane” salony). „Maskaradę genealogiczną” z udziałem *filles de joie* znajdujemy między innymi w *Niedyskretnych klejnotach*. Nie są one tutaj wprawdzie bezpośrednimi inspiratorkami tej maskarady – udają szlachetnie urodzone damy na zlecenie. „Zleceńodawcami” była grupa fircyków paryskich, którzy chcieli w ten sposób zabawić się kosztem naiwności Selima, jeszcze wówczas niezbyt doświadczonego adepta „gry” miłosnej (poznaliśmy go wcześniej – w rozdziale *Metamorfozy płci* – już jako „wyrafinowanego gracza”).

Selima zauroczyła wspaniałość strojów, jakie nosiły kobiety lekkich obyczajów, odznaczających się nie mniejszym przepychem niż toalety arystokratek. Przepyszny ubiór nie był elementem świadomej „gry” maskaradowej, prowadzonej przez paryskie *filles de joie*. Po prostu nastawione na zaspokajanie cielesnych potrzeb hrabiów, markizów czy książąt, musiały być równie pięknie ubrane jak hrabiny, markizy czy księżne. Ich wytworni klienci nie mieli żadnych złudzeń, kim były damy, z którymi zażywali zmysłowych przyjemności. Natomiast Selima, niedoświadczonego cudzoziemca, zwiódła wytworność tych kreacji i wziął ich właścicielki za księżne. Opowiadał sułtańskiej faworycie: „[...] patrząc na ich wspaniałe stroje, drogie kamienie [...] uznałem, że są co najmniej księżnymi”<sup>100</sup>.

I tę pomyłkę Selima wykorzystały paryskie fircyki, które postanowiły – w zabawowym celu – kontynuować dalej maskaradę, właśnie w kierunku wyznaczonym pomyłką. Jedna z owych *filles de joie*, okrzyknięta przez Selima damą z towarzystwa, chętnie zgodziła się, na prośbę fircyków, zagrać rolę falszywej księżny Asterii.

Stan zakochania nie pozwolił Selimowi zastanowić się nad zachowaniem rzekomej księżnej Asterii, nie licującym z godnością autentycznej księżnej. Dopiero z perspektywy czasu, opowiadając tę historię już jako człowiek dojrzały, przyznał się do popełnionego wówczas błędu: „Ani ton odpowiedzi, ani przystępność damy nie wprowadziły mnie w błąd [że Asteria jest księżną].”<sup>101</sup>

<sup>100</sup> D. Diderot: *Niedyskretne klejnoty*. Przełożył i przypisami opatrzył A. Siemek. Warszawa 1992, s. 296.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 297.

Sprzeczność pomiędzy oczekiwaniem przez Selima wytwornych zachowań adorowanej kobiety a jej interesowną, pozbawioną jakiegokolwiek wykwintu postawą ilustruje kapitalnie moment finalny tej przygody. Selim, z niezwykłą kurtuazją, w wyszukany sposób zwrócił się do Asterii jak do autentycznej księżnej, po czym, zgodnie z obowiązującymi konwenansami, przystąpił do miłosnej „gry”, spodziewając się, we wstępnej jej fazie, ze strony zakochanej, podobnie wytworno-namiętnych deklaracji miłosnych. Wyznanie Asterii było zgola nieksiążęce, zdradzające jej właśnie „marginesowy”, „półświatkowy” status:

– Sluchaj, przyjacielu, jesteś ładnym chłopcem, masz dużo dowcipu, przemawiasz wybornie, ale winieneś mi cztery ludwiki.<sup>102</sup>

W tym momencie, nawet tak zaślepiony miłością człowiek, jak Selim, musiał uświadomić sobie, że padł ofiarą mistyfikacji; że miał przed sobą nie księżną, ale kobietę lekkich obyczajów, która nie mogła prowadzić z nim bezinteresownej „gry” miłosnej – jak prawdziwa księżna.

Podobnie jak Wolter, Diderot zasygnalizował tutaj rozdzźwięk pomiędzy zachowaniem, wymaganym od osób z wyższymi tytułami szlacheckimi, a postawą tych hrabiów i hrabin, za którymi kryły się postacie ze społecznego marginesu. Diderot również, jak to uczynił Wolter, ukazał podstawową przyczynę, która przeszkadzała tym postaciom w perfekcyjnym udawaniu szlachetnie urodzonych. Był nią niedostatek. Z tego bowiem powodu ich postępowanie nie mogło wyzwolić się spod piętna prostackiej chciwości, absolutnie nie licującej z arystokratycznym etosem.

Z motywem „maskarady genealogicznej”, urządzonej na zlecenie, spotykamy się w innym jeszcze utworze Diderota – w *Kubusiu Fataliście i jego pamu* (1796). Jej scenariusz odbiega od powyżej opisanych. Dwie postacie kobiece, matka i córka, bohaterki tej maskarady, należały bowiem rzeczywiście do klasy szlacheckiej. Na skutek przeciwności losu utraciły jednak majątek i, aby przeżyć, „stały się osobami z półświatka”. Zmieniły nawet nazwisko rodowe (do którego powróciły podczas maskarady). Tak więc, z punktu widzenia wiarygodności personaliów, którymi się legitymowały, nie można mówić o mistyfikacji. Natomiast, z punktu widzenia aktualnej ich sytuacji życiowej – kobiet upadłych, utrzymujących się z nierzędu – mamy do czynienia z mistyfikacją. Dzięki finansowemu wsparciu tej, która je wynajęła, mogły udawać, że prowadzą skromne życie, oparte jednak na stałych dochodach z posiadłości, oraz – że rygorystycznie respektują normy moralności chrześcijańskiej; co, jak wiemy, w obu przypadkach nie było zgodne z prawdą. W rzeczywistości więc udawały szlachetnie urodzone, których to status utraciły w wyniku zdeklasowania. Z racji tego, że jest to maskarada o charakterze wybitnie libertyńskim (libertyńskie piętno nadała jej arystokratyczna „zlecceniodawczyni”), zajmijmy się nią bliżej w kolejnym rozdziale.

<sup>102</sup> Ibidem, s. 298.

Maskaradowe „gry” postaci ze społecznego marginesu, z jakimi spotykamy się w oświeceniowych utworach, nie ograniczały się wyłącznie do udawania szlachetnie urodzonych. Repertuar technik maskaradowych, prezentowanych na kartach tych utworów jest szeroki. Zwraca uwagę różnorodność masek, umiejętnie dobieranych przez postacie z półświatka do rozmaitych sytuacji, w jakich znalazły się. Zwłaszcza *Przypadki Idziego Blasa* obfitują w sceny, w których postacie te sięgały po maskaradowe „role”. Szczególnie wysoki kunszt w tej dziedzinie cechuje tutaj postacie dwóch łotrzyków: Rafaela i Ambrożego Lamelę. Przez pewien czas przekonująco udawali pustelników:

Przy drzwiach samotni stał pocziwy pustelnik, ciężarem lat przygarbiony. Jedną ręką wspierał się na kosturze, a w drugiej gruby różaniec, ze dwanaście tuzinów ziaren liczący, trzymał. Na głowie miał brunatną wełnianą czapkę zakrywającą uszy, a broda bielsza niż śnieg opadała mu aż do pasa.<sup>103</sup>

W rzeczywistości Rafael (bo o niego tutaj chodzi) był młodym mężczyzną:

[...] zrzucił habit [...] zdjął kaptur, rozwiązał tasiemkę, na której trzymała się broda i nagle w trzydziestoletniego najwyżej mężczyznę się zamienił.<sup>104</sup>

Rafael i Ambrożę wędrowali po Hiszpanii, poszukując okazji do okpiwania bliźnich. Te oszustwa opierały się najczęściej właśnie na mistyfikacjach o maskaradowym charakterze. Ich wędrowanie po Hiszpanii było zarazem „podróżą” po ciągle odmienianych kreacjach maskaradowych. Oto kilka jeszcze przykładów z repertuaru maskaradowych gagów obu tych łotrzyków. Kiedy dowiedzieli się, że bogaty mieszczanin, Hieronim de Moyadas, oczekuje przybycia absolutnie pewnego, choć nie znanego mu z widzenia, kandydata do ręki córki, Rafael bez wahania wcielił się w postać owego młodzieńca. Następnie przyznał się do tej mistyfikacji, ale tylko po to, aby urządzić przed Hieronimem de Moyadas kolejną maskaradę: tym razem zaczął udawać młodego księcia, którego ojciec był „panem udzielnym dolin rozciągających się między Mediolanem, Szwajcarią a Sabaudią”. Kiedy pojawili się stróże prawa, Rafael i Ambrożę, obawiając się zdemaskowania, zdecydowali się zmienić teren swojej działalności:

Odeszliśmy, mój kamrat i ja. Puściliśmy się traktem wiodącym do Truxillo, mając za jedyną pociechę [liczyli na więcej] sto pistolów uzyskanych w tej przygodzie.<sup>105</sup>

Do najbłyskotliwszych i najefektowniejszych maskarad w wykonaniu obu hiszpańskich *chevaliers d'industrie* należy zaliczyć udawanie przedstawicieli świętej in-

<sup>103</sup> R.-A. Lesage: *Przypadki Idziego Blasa*. Przeł. J. Rogoziński. T. 1. Warszawa 1975, s. 299.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 316.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 338.



kwizycji. (Do tej maskarady dopuścili Idziego Blasa, bowiem scenariusz wymagał aż trzech „aktorów”). Przygotowali się do niej starannie. Ambroży Lamela „wdział su-tannę i długi płaszcz, w czym do złudzenia komisarza świętego officjum przypominał”. Rafael przebrał się za urzędowego pisarza, Idziem Blasowi zaś przypadła rola algazila (urzędnika policyjnego). Efektem tej maskarady było złupienie zasobnego skarbcza kupca z Xelvy, miasta położonego w królestwie Walencji. Po „odegraniu” maskarady, obawiając się zdemaskowania i uwięzienia, uciekli. Każda z ich maskarad, z racji nieuczynnych celów, jakim służyła, wymagała szybkiego oddalenia się z miejsca, w którym została zaaranżowana:

Jechaliśmy całą noc, takiego bowiem chwalebne nabraliśmy zwyczaju.  
O świcie stanęliśmy w wiosce, dwie mile od Segorby położonej.<sup>106</sup>

Pobyt w każdej kolejnej większej miejscowości wiązał się z maskaradą, której nieubłaganą konsekwencją była ucieczka (i kolejna maskarada). Według takiego schematu układało się ich życie. Nieustanność maskaradowego „ciągu” upodobniła losy Rafaela i jego kompana do biografii Faublasa z powieści Louveta de Couvray – z tą różnicą, że dla nobila Faublasa pasmo maskaradowych przebiegańek miało podłoże przede wszystkim rozrywkowe (ułatwiała mu, przypomnijmy, nawiązywanie kolejnych romansów, z których, oczywiście, mógł zrezygnować). Natomiast dla plebejskich łotrzyków, Rafaela i Ambrożego z powieści Lesage’a, maskaradowe oszustwa stały się niemal koniecznością: za ich pomocą zdobywali środki do życia.

Nie tylko dla własnych celów i osiągnięcia osobistych korzyści postacie z marginesu urządziły maskarady w oświeceniowych utworach. Organizowały je, uczestniczyły w nich także na zlecenie bogatych i szlachetnie urodzonych, w ich interesie. Wspominaliśmy już o takich maskaradach – nakreślonych w *Niedyskretnych klejnotach* i *Kubusiu Fataliście*. Również w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* mamy do czynienia z takimi maskaradami; między innymi z polecenia wpływowego i możnego rodu Gomelezów bracia Zoto, rozbójnicy, wcielili się w przedstawicieli inkwizycji. Gomelezom chodziło o zmuszenie do chwilowego postoju jadącego do Madrytu bohatera tej powieści; a przede wszystkim – o poddanie próbie jego męstwa (do czego, rzeczywiście, inkwizycja świetnie się nadawała). Również mnich Schedoni („w cywilu” – hrabia di Marinella) z powieści Ann Radcliffe pt. *Italczyk albo konfesjonal czarnych pokutników* (1797) wynajął zbirów, aby, udając przedstawicieli świętej inkwizycji, zatrzymali i zaarrestowali, rzekomo w jej imieniu, Ellenę di Bruno i Vincentia di Vivaldi. Jak widać, motyw fałszywych inkwizytorów, odgrywanych przez postacie z półświatka, cieszył się popularnością w literaturze oświecenia.

Dzięki maskaradowemu kamuflażowi postaciom z marginesu udawało się zbiec z więzienia, do którego w końcu trafiały wchodząc nieustannie w kolizję z prawem. Tytułowa bohaterka *Historii Manon Lescaut i kawalera des Grieux* (1731), pióra

<sup>106</sup> Ibidem. s. 398.

Prévosta d'Exiles, uciekła z paryskiego Szpitala Powszechnego, pełniącego funkcję więzienia dla kobiet, w męskim przebraniu. Ta „najprawdziwsza kobieta, jaką kiedy stworzono: naiwnie zepsuta, kochająca, odurzająca, sprytna, niebezpieczna i uroczą”<sup>107</sup> – niedługo cieszyła się wolnością, zdobytą dzięki przebraniu. Temperament popychał ją do kolejnych ryzykownych przedsięwzięć, za które ponownie znalazła się za kratkami.

Brat Manon Lescaut, „brutalny i cyniczny łotrzyk”<sup>108</sup>, także nie stronił od mistyfikacji. Kawaler des Grieux opowiada:

Odwiedził [Lescaut] mnie nazajutrz i przemycił się szczęśliwie pod imieniem brata.<sup>109</sup>

I wreszcie maskaradowe „gry” okazały się dla postaci z marginesu wielce przydatne w załatwianiu krwawych (często śmiertelnych) porachunków. Właśnie do takich celów wykorzystał je wspomniany wyżej jeden z trzech braci Zoto, rozbójników z *Rękopisu...*: przebranie pomogło mu zemścić się na znienawidzonym magnacie sytylijskim:

Moro przeląkł się, padł na kolana i wyjąkał, że ksiązę Rocca Fiorita zapłacił mu, aby mnie i Sylwię zgładził ze świata i że jedynie w celu uskutecznienia tego zamiaru przyłączył się do naszej bandy. Utopiłem mu sztylet w piersiach. Następnie wybrałem się do Mesyny, wemknąłem się przebrany do pałacu księcia i wysłałem go za jego powiernikiem.<sup>110</sup>

\*

\*      \*

Nakreślony w utworach oświeceniowych obraz maskaradowej „gry”, prowadzonej przez postaci z marginesu, różni się od omówionych dotąd sytuacji maskaradowych z udziałem przedstawicieli środowisk szlacheckich, a także mieszczańskich. Te szlacheckie i – rzadziej – mieszczańskie były efektowniejsze, bardziej wyrafinowane, błyskotliwsze; więcej w nich z ducha prawdziwej zabawy. To rzeczywiście były „gry” maskaradowe w pełnym tego słowa znaczeniu. (Najefektowniejsze z przywołanych łotrzykowskich mistyfikacji maskaradowych urządzone zostały na zlecenie możnych i według ich pomysłu, a więc w jakimś stopniu przynależą również do arystokratycznej „kultury maskarady”)

<sup>107</sup> Opinia G. de Maupassanta; cyt. za: *Od Redakcji*. W: A.-F. Prévost d'Exiles: *Historia Manon Lescaut i kawalera des Grieux*. Przel. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1974, s. 166.

<sup>108</sup> G. Lanson, P. Tuffrau: *Historia literatury francuskiej w zarysie*. Przel. W. Bieńkowska. Warszawa 1963, s. 302.

<sup>109</sup> A.-F. Prévost d'Exiles: *Historia Manon Lescaut...*, s. 74.

<sup>110</sup> J. Potocki: *Rękopis znaleziony w Saragossie*..., T. I, s. 101.

Postacie z marginesu, co ukazują omówione utwory, używały natomiast maskaradowych mistyfikacji prawie wyłącznie ze względów czysto użytecznych. I to użyteczny ten obejmował sferę elementarnych potrzeb. Maskaradowe mistyfikacje służyły im po prostu do zdobywania środków umożliwiających przetrwanie. Dzięki fałszywym tytułom hrabiów, markizów czy książąt, udawało im się, przynajmniej chwilowo, wejść w świat autentycznych arystokratów, który ucieleśniał dla nich Eldorado i z którego obfitości próbowali coś „uszczknąć” dla siebie.

Również na płaszczyźnie elementarnych potrzeb lokują się maskaradowe działania, które miały postaciom z marginesu przywrócić wolność, utraconą na skutek popełnionych przestępstw. Maskaradowe „gry” tych postaci, opisane w oświeceniowych dziełach, częściej niż w „wersji” szlacheckiej były ekspresją zbrodniczych namiętności. Niewątpliwie taki właśnie charakter miały zachowania maskaradowe ludzi, należących do ówczesnego społecznego marginesu. Literatura uchwyciła ten szczegół obyczajowy.

W jednym „gry” maskaradowe szlachetnie urodzonych i lotrzyków na pewno są podobne – w dużej frekwencji, z jaką pojawiają się na kartach utworów oświeceniowych (choć „gry” lotrzykowskie przybierają zazwyczaj postać drobnych epizodów, w przeciwieństwie do tych szlacheckich, które występują często w formie rozbudowanych obrazów).

## Margrabina de La Pommeraye i jej libertyńska maskarada

W Selimie z *Niedyskretnych klejnotów* można dopatrzeć się pewnych rysów libertyna. Jedną z jego intryg (opisana w rozdziale pt. *Metamorfozy płci*) nieodparcie kojarzy się z postawą libertyńską. Przypomnijmy, z chłodną perfekcją „zawodowca” dokonał wówczas licznych podbojów miłosnych w żeńskim klasztorze, między innymi po to, aby udowodnić, że potrafi „skutecznie” działać również na „trudnym” klasztorным „teren”. Takie zachowanie znamionuje właśnie libertynów<sup>111</sup>. Ale i w tej przygodzie Selimowi mimo wszystko bardziej zależało na zmysłowych przyjemnościach niż zademonstrowaniu swoich doskonałych „kwalifikacji” w prowadzeniu „gry” miłosnej. Inne jego miłosne intrygi mieszczą się w granicach nie libertyńskiej, lecz rokokowej kultury uwodzenia<sup>112</sup>.

Także przebieranki Faublasa bliższe były rokokowej frywolności – „miękkiej” i beztroskiej – niż bezlitosnej „grze” libertyńskiej. Jedynie w jego intrydze debiu-

<sup>111</sup> O postawie libertyńskiej zob. rozważania: M. Launay, G. Mailhos: *Laços et le roman expérimental. Introduction à la vie littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1984, s. 179–181 (Postawa ta zostanie dokładnie scharakteryzowana w trakcie dalszego wywodu).

<sup>112</sup> O rokokowej postawie zob. rozważania: W. Tomkiewicz: *Rokoko*. Warszawa 1988, s. 19–20; J. Weisberger: *Les masques fragiles. Esthétique et forme de la littérature rococo*. Lausanne 1991, s. 152–155 (tu: o fireyku jako głównej postaci rokoka); Ph. Minquet: *Estetyka rokoka*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 2, *passim*. Minquet wyraźnie odróżnia rokokowy styl uwodzenia („bardziej swobodny”; z większym ładunkiem „zabawy”) od libertyńskiego (bezwzględny; nadmiernie „zracjonalizowany”); s. 411.

tanckiej można dostrzec element libertyński, kiedy to, przypomnijmy, włożył strój kobiecy, spełniając prośbę Rosamberta (przyjaciela) po to, by jako kobieta, stać się przedmiotem jego adoracji. W ten sposób, jak pamiętamy, Rosambert chciał wzbudzić zazdrość i zadać cierpienie margrabinie de B., swojej kochance. W tym przypadku znacznie większym libertynem okazał się jednak Rosambert niż Faublas. Zresztą, za sprawą Faublasa (a także margrabiny de B.) intryga ta przybrała zgoła nielibertyński obrót, sytuując się wyraźnie w sferze rokokowego uwodzicielstwa.

Ze *stricte* libertyńską intrygą miłosną spotykamy się w *Kubusiu Fataliscie i jego Panu* – w historii o margrabinie de La Pommeraye, opowiedzianej tytułowym bohaterom utworu przez Gospodynię. Wspominaliśmy już o tej intrydze w poprzednim rozdziale, w którym funkcjonuje ona jako ilustracja maskarady, urządzonej „na zlecenie” przez postacie z marginesu. Przypomnijmy kilka wcześniejszych informacji na temat owej intrygi.

Jej bohaterki, matka i córka, były niegdyś dość zamożnymi szlachciankami (ich rodowe nazwisko brzmiało – Duquënoi). Zdeklasowały się jednak całkowicie na skutek ruiny majątkowej, staczając do roli kobiet lekkich obyczajów. („Mus jest najwyższym prawem” – mówiła pani Duquënoi).

Maskaradowa aktywność obu tych – aktualnie – kobiet z półświatka polegała, jak pamiętamy, na udawaniu szlachcianek, pochodzących z dobrego domu, prowadzących skromny tryb życia z powodu skomplikowanej sytuacji majątkowej. Do „roli” tej wynajęła je, przypomnijmy, margrabina de La Pommeraye.

Rozpatrywana z perspektywy obu upadłych dam, intryga ta należy do omówionej już odmiany plebejskich maskrad, „odpłatnych”, urządzanych na „zlecenie”. Z kolei z punktu widzenia udziału w niej margrabiny de La Pommeraye, intrygę tę należy uznać właśnie za *par excellence* libertyńską, najbardziej okrutną (w swoich intencjach) wśród tych, które zostały omówione w niniejszej rozprawie.

Na drogę libertynizmu panią de La Pommeraye popchnęły sercowe niepowodzenia. Darzyła głębokim uczuciem margrabiego des Arcis. W pewnym momencie znudziła mu się jednak; ona, niestety, nadal darzyła go tym samym uczuciem. W tej epoce, w której z miłości własnej i próżności uczyniono wszechwładne bóstwo<sup>113</sup>, margrabina nie odważyła się przyznać przed margrabią do swoich prawdziwych uczuć. Dlatego nie pozostało jej nic innego, jak zgodzić się, z pozorną obojętnością, na jego propozycję, by, nie zrywając związków przyjaźni, poszukali sobie nowych wielbicieleli. Poprzysięgła mu jednak zemstę:

[...] postanowiła się zemścić, ale zemścić w sposób okrutny, godny, aby się stał postrachem dla każdego, kto by w przyszłości zechciał uwieść i oszukać uczciwą kobietę.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Zob. A. Siemek: *Wstęp*. W: C.-P. J. de Crebillon: *Sofa*. Przel. A. Siemek. Warszawa 1987, s. 41–42.

<sup>114</sup> D. Diderot: *Kubus Fatalista i jego Pan*. Przełożył i posłowiem opatrzył T. Boy-Zeleński. Kraków 1974, s. 124.

Pod wpływem uczucia zemsty margrabina de La Pommeraye przeistoczyła się w przenikliwą liberynkę, opracowując doskonały plan zniszczenia pana des Arcis; plan, który, przy jednoczesnej dezaprobach, wzbudził zachwyt zarówno Kubusia, jak i jego pana:

Kubus

Cóż za intryga i co za zemsta!

Pan

Doprawdy niepojęta.<sup>115</sup>

Można odnieść wrażenie, że zemsta na margrabim stanowiła jedyny liberyński epizod w życiu pani de La Pommeraye. Uwolniwszy się za pomocą tego liberyńskiego aktu od uczucia nienawiści, powróciła zapewne do „cichego życia”, jakie wiodła wcześniej.

Roger Vailland, francuski badacz twórczości Choderlosa de Laclos, „wypreparował” z *Niebezpiecznych związków*, wpisany w tę powieść model „gry” liberyńskiej (*libertinage*). Jego zdaniem, Laclos przedstawił *libertinage* jako dramatyczną „grę” społeczną (*jeu de société dramatique*), „grę” zdyscyplinowaną – toczącą się według ściśle określonych zasad. Podstawowy aksjomat, leżący o podłoża tej „gry”, tworzyła zasada, głosząca iż liberyński uwodziciel, uwodząc nieustannie, sam nigdy nie powinien dać się uwieść. Zasada ta wymagała absolutnego panowania nad sobą; nad namiętnościami; wymagała swoistej ascezy i cnoty:

„Surowa cnota, surowy trening, nakaz dzielności, ciągle ponawiane – wszystko to czyni z liberyna istotę w najwyższym stopniu przenikliwą.”<sup>116</sup>

Miedzy intrygą pani de La Pommeraye a „grą” liberyńskich bohaterów powieści de Laclos: wicehrabiego de Valmont i markizy de Merteuil (którą Michel Launay i Georges Mailhos nazywają „doskonałym wcieleniem liberyna”<sup>117</sup>) istnieją różnice strukturalne. Otóż bohaterowie *Niebezpiecznych związków* biorą bezpośrednio udział w intrygach: są zarówno pomysłodawcami, jak i „wykonawcami”. Natomiast uczestnictwo margrabiny de La Pommeraye w intrydze, którą wymyśliła, jest w dużym stopniu tylko pośrednie; jest ona przede wszystkim pomysłodawcą, „sponsorem” finansowym, a także „kontrolerem” tej intrygi. Nieustannie kontroluje „grę” wynajętych dam; wydaje dyspozycje; kontaktuje się z margrabią i, śledząc stan jego uczuć, podejmuje decyzje co do kolejnych „ruchów”. To jednak nie ona staje się bezpośrednim obiektem jego pożądania, ale jedna z opłacanych przez nią dam (panna Duquênnoi), która bierze na siebie ciężar bezpośredniego uczestnictwa w intrydze. Margrabina mogła tylko z ukrycia kierować jej zachowaniem.

Z drugiej strony, ostatni „numer” intrygi, najważniejszy, „wykonuje” margrabina, a nie – panna Duquênnoi. Tak więc przeciwko panu des Arcis prowadzona jest „gra”

<sup>115</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>116</sup> R. Vailland: *Laclos par lui-même*. Paris, Éditions du Seuil 1965, s. 80.

<sup>117</sup> M. Launay, G. Mailhos: *Laclos et le roman*..., s. 179.

zespółowa – w „duecie” (a nawet w „terrecie”, biorąc pod uwagę uczestnictwo w intrydze Duquênai-seniorki).

Odmienność intrygi margrabin de La Pommeraye od „gry” libertyńskich bohaterów powieści de Laclos sprowadza się więc do dwóch zasadniczych różnic: dwoistego (pośredniego i bezpośredniego) uczestnictwa w niej margrabin oraz do działania zespołowego, a nie – indywidualnego, jak w przypadku Valmonta czy markizy de Merteuil. Z tych obu zasadniczych różnic wypływa kilka kolejnych strukturalnie odmiennych cech pomiędzy intrygą pani de La Pommeraye a schematem „libertinage”, jaki wcielają w życie bohaterowie utworu Laclos. W obu jednak przypadkach podstawowy scenariusz „gry” jest identyczny.

Vailland, w libertyńskiej „grze” przedstawionej w *Niebezpiecznych związkach*, obok podstawowej zasady: zakazu zakochania się w „ofierze”, wyróżnił cztery „figury” (*figures*). Pierwsza z nich – to wybór (*choix*). W klasycznej „grze” liberyn wybierał trudnego „przeciwnika”. Dokonując takiego właśnie wyboru, dowodził samemu sobie swojej wolności; rujnując „najpotężniejsze fortyfikacje”, demonstrował „swoją wirtuozerię” i „swoją cnotę”:

„Tak samo, jak matador sprzeciwia się walce z osłabionym zwierzęciem, jak wojownik nie chęłpi się ze zwycięstwa odniesionego nad wrogiem, osłabionym wewnątrz – zdradą, tak liberyn porywa się tylko na fortece uznane za niezdobyte.”<sup>118</sup>

Tak właśnie wybierali bohaterowie *Niebezpiecznych związków*. A jak wybierała margrabina de La Pommeraye?

Szukając intensywnie sposobu zniszczenia margrabiego des Arcis, dokonała przeglądu znanych jej postaci, które mogłaby do tego celu wykorzystać. Pomyśl, aby rozprawić się z margrabią za pomocą intrygi opartej na „chwycie” maskarady, przyszedł jej do głowy w momencie, kiedy wygrzebała z pamięci ów żeński „duet”: matkę i córkę Duquênai:

Myśli tedy i oto co jej przychodzi do głowy. [...] spotkała swego czasu damę z prowincji, która mając proces przybyła do Paryża wraz z córką, młodą, piękną i dobrze ułożoną. Dowiedziała się, że ta kobieta, zrujnowana przegraną, stoczyła się w położenie więcej niż podejrzane. [...] wyprawila zaufanego człowieka na poszukiwanie tych istot. Wygrzebał je kędyś i zaprosił, w myśl rozkazu [...].<sup>119</sup>

Obie damy wprost idealnie nadawały się do maskarady, do której zainspirowały margrabinę de La Pommeraye. W ich aktualnej sytuacji życiowej tkwiło cenne „tworzywo maskaradowe”. Z jednej strony, z urodzenia były autentycznymi szlachciankami, które wyniosły z domu (z okresu świetności) nienaganne ułożenie i maniery; pan-na Duquênai jaśniała urokiem typowym dla szlachcianek, a nie ulicznic. Z drugiej zaś strony, obie – aktualnie – były ulicznicami, utrzymującymi się z nierzędu. Tak więc,

<sup>118</sup> R. Vailland: *Laclos...*, s. 81.

<sup>119</sup> D. Diderot: *Kubuś Fatalista*, s. 124.

po pierwsze, istniała wielka przepaść pomiędzy tym, kim były, a tym, co aktualnie reprezentowały. Po drugie, mogły świetnie grać „rolę” tych, którymi kiedyś były, ponieważ znały je z autopsji.

Dodatkowym atutem obu dam – z punktu widzenia margrabiny – było ich pragnienie (zwłaszcza panny Duquênai) wydobyć się z tego upokarzającego stanu. Nie mając po temu środków finansowych, musiały bowiem zdać się całkowicie na łaskę margrabiny, która obiecała wesprzeć je szczerze – jednak za cenę absolutnego posłuszeństwa podczas „gry”:

- Ale czy możecie przyrzec, iż zastosujecie się najściślej do moich wskazówek?
- Może pani na to liczyć bezwarunkowo.<sup>120</sup>

Wreszcie atutem „głównej wybranej” – panny Duquênai – była jej uroda: gwarantowała bowiem, że margrabia des Arcis, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, straci dla niej głowę, co stanowiło podstawowy warunek powodzenia planu zemsty. I rzeczywiście, wystarczyło zaaranżować przypadkowe spotkanie margrabiego z paniami Duquênai, aby zapalał on do młodszej wielkim afektem.

Pani de La Pommeraye dokonała zatem niezwykle kompetentnego, z perspektywy swoich celów, wyboru; nie mniej kompetentnego niż Valmont – z perspektywy swoich zamierzeń. Valmont, spragniony długotrwałego oporu „ofiary”, wybrał „niezdobytą fortecę” – prezydentową de Tourvel. Margrabina de La Pommeraye, opanowana myślą zemsty na panu des Arcis, wybrała „duet” pań Duquênai, „bezbłędny” do realizacji tego celu.

\*  
\*      \*

Drugą „figurą”, którą Vailland wyróżnił w libertyńskiej „grze” nakreślonej przez de Laclos w *Niebezpiecznych związkach*, jest uwiedzenie (*séduction*). Zdaniem Vaillanda, libertyńskie reguły uwodzenia są takie, „jakie obowiązują na polowaniu z chartami”. Vailland często snuje analogie między *libertinage* a polowaniem. I tak objaśniając drugą „figurę” *libertinage*, odwołuje się do fragmentu *Nouveau Manuel complet du chasseur* (Nowego kompletnego podręcznika myśliwego) z 1862 roku:

„Zając szczerzy powinien być ścigany aż do padnięcia, które jest efektem owego ścigania; chyba że zostanie rozszarpany przez psy albo zastrzelony, co zawsze może się przytrafić. Jeśli zając, dzięki swojej przebiegłości, umknie, trzeba go szukać i znaleźć albo opuścić ze wstydem polowanie, aniżeli dostarczyć innego zająca do ścigania.”<sup>121</sup>

Reguła zakładała więc nieublaganą konsekwencję w „ściganiu” wybranej „ofiary”. Jak ta „figura” została zrealizowana w „grze”, prowadzonej przez margrabinę? Czynność uwodzenia „rozłożyła się” tutaj zarówno na margrabinę („dyrygenta”), jak

<sup>120</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>121</sup> Cyt. za: R. Vailland: *Laclos*..., s. 90.

i przede wszystkim na pannę Duquênai („wykonawcę”). Uwodzenie przez pannę Duquênai było dość swoiste – bo polegające na odpieraniu załotów margrabiego. Z żelazną konsekwencją udawała pannę z dobrej rodziny szlacheckiej: cnotliwą, odporną na uroki świata i kuszące oferty mężczyzn, mimo niezbyt pomyślnej sytuacji ekonomicznej („zleceniodawczyni” finansowała tę maskaradę). Jej opór (taki był jego cel) jeszcze bardziej podniecił margrabiego. Z kolei pani de La Pommeraye dopełniała tę taktykę uwodzenia zabiegiem nieustannego indoktrynowania margrabiego wizerunkiem panny Duquênai jako osoby absolutnie doskonałej, bez słabości; chcąc w ten sposób w rozpaczliwie zakochanym człowieku, jakim stał się margrabia, wzbudzić i utrwalić przekonanie, że jedynym sposobem zdobycia panny Duquênai jest jej poślubienie.

Margrabia, arystokratyczny *bon vivant*, bronił się przed formą małżeństwa jako jedynie możliwą „przepustką”, zapewniającą dostęp do intymnych rozkoszy z panną Duquênai. Wykorzystał obfity repertuar środków uwodzicielskich, które nie przyniosły jednak oczekiwanych rezultatów. Panna Duquênai, zgodnie ze scenariuszem margrabiny, nie mogła i nie dała się skusić, zmuszając swoją postawą pana des Arcis do rozważenia możliwości zaślubienia jej. W działaniu panny Duquênai odnajdujemy konsekwencję i wytrwałość („zaprogramowanc” przez „zleceniodawczynię”), typowe dla zachowań libertyńskich.

Kolejną „figurą”, wyodrębnioną przez Vaillanda w *libertinage*, jest upadek (*chute*), czyli popelnienie grzechu (*la consommation du péché*). Upadek nie był, co podkreśla Vailland, „celem najwyższym; końcem; rozwiązaniem gry libertyńskiej”. To po prostu „jedna z czterech figur”<sup>122</sup>.

Valmont, jeden z listów skierowanych do markizy de Merteuil, wypełnił w całości opisem upadku prezydentowej de Tourvel. W osiągnięciu tego celu włożył wiele wysiłku, czego nie ukrywał przed markizą:

[...] to zwycięstwo zupełne, kupione uciążliwą walką i odniesione dzięki umiejętnej grze wojennej.<sup>123</sup>

W trakcie romansowania z prezydentową de Tourvel Valmont miał już wcześniej kilkakrotnie okazję doprowadzić ją do upadku; nie skorzystał jednak wówczas z tych okazji; w sytuacjach tych uległaby mu bowiem wyłącznie z powodu chwilowej słabości, wywołanej okolicznościami; nie byłoby to więc w pełni świadome, dobrowolne poddanie się; a tylko takie zaspokoiliby jego próżność:

Jakąż władzę mają nad nami okoliczności, skoro ja sam, zapominając o mych zamiarach, gotów już byłem przez takie przedwczesne zwycięstwo poświęcić urok długich walk i słodcyce powolnego upadku: skoro uniesiony

<sup>122</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>123</sup> Ch. de Laclot: *Niebezpieczne związki*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Boy-Żeleński. Szczecin 1988, s. 246.



pragnieniem godnym młokosa, miałem już narazić zwycięzcę pani de Tourvel na to, aby otrzymał jako owoc mozołów jedynie mdlą przyjemność posiadania jednej kobiety więcej! Oh, nie! Niech się podda, ale niech walczy [...], niech będzie zmuszona sama uznać swą porażkę. Zostawmy raubszycom zabijanie jelenia z zasadzki: prawdziwy myśliwiec musi go ująć w regularnym pościgu.<sup>124</sup>

Właśnie w sytuacji opisanej w liście, w którym Valmont obwieścił markizie de Merteuil swoje zwycięstwo, prezydentowa de Tourvel, zauroczona wicehrabią, uległa mu, ponieważ nie starczyło jej woli do dalszego oporu; w tym momencie był to akt całkowicie świadomy; w pełni satysfakcjonujący próżność Valmonta.

Margrabina de La Pommeraye również odniosła zwycięstwo, doprowadzając do upadku pana des Arcis. Według scenariusza, jego upadek miał „zrealizować się” w akcie poślubienia panny Duquênai. Pan des Arcis, wytracony z równowagi perfidną „grą” margrabiny i panny Duquênai, postąpił tak, jak przewidywał scenariusz:

Wracam gotowy na największe głupstwo, jakie człowiek mego stanowiska, wieku i charakteru może popełnić. Ale ostatecznie lepiej ożenić się niż cierpieć. Żenię się.<sup>125</sup>

Upadek prezydentowej de Tourvel stanowił klasyczną realizację tej „figury”: był popełnieniem grzechu. Upadku margrabiego des Arcis nie należy, oczywiście, rozpatrywać w takich kategoriach. Poślubienia panny Duquênai nie można bowiem uznać za czyn moralnie naganny, za grzech. Zaślubiając ją, uległ jednak przewrotnej „grze” kusicielki. Jej presja, aby ją poślubił, wiązała się z wyrafinowanym planem zniszczenia go. I właśnie dlatego poślubienie panny Duquênai było u p a d k i e m margrabiego.

\*  
\*      \*

Ostatnią z „figur”, składających się na *libertinage*, wyróżnioną przez Vaillanda, stanowi zerwanie (*rupture*). Według tego badacza, zerwanie jest tym elementem *libertinage*, które nadaje mu sens i wyposaża w dramaturgię. Pisz on:

„Czyn bohaterski jest spełniony całkowicie, jeśli gra, koniec końców, zostaje, w sposób teatralny, zdemaskowana; odkryta. To, co w wieku następnym będzie nazywać się »chamstwem«, jest absolutnie bezwzględna regułą libertyna. To nie jest chępliwość, to jest jego *chwala*, której pragnie i żąda.”<sup>126</sup>

W innym miejscu swojego wywodu stwierdza:

„Jeśli głośne zerwanie nie wynikałoby wewnętrznie z tej gry, od samego jej po-

<sup>124</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>125</sup> D. Diderot: *Kubuś Fatalista...*, s. 150.

<sup>126</sup> R. Vailland: *Laclos*..., s. 114.

czątku, to *libertinage* byłoby tylko wulgarnym, pospolitym przedsięwzięciem uwodzieńskim.”<sup>127</sup>

Tyle Vailland o czwartej, ostatniej, „figurze” libertyńskiej „gry”.

Sposób, w jaki Valmont zerwał z prezydentową de Tourvel, uznać należy za szczególnie okrutny i bezwzględny; choć *libertinage* narzucał właśnie takie zerwanie. Do tak okrutnego *rupture* przyczyniła się niewątpliwie markiza de Mertueil, podsycając w Valmoncie, i tak już niesłuchanie wybujałą, próżność. Nie ulega jednak wątpliwości, że prędzej czy później Valmont zerwałby w taki sposób z prezydentową, aby zranić ją do głębi – demonstrując swoją wyższość, a przede wszystkim: poczucie absolutnej wolności. Brutalność tego zerwania, przypomnijmy treść utworu de Laclos, doprowadziła prezydentową do stanu głębokiej depresji psychicznej, w efekcie której popadła w śmiertelną chorobę. Pani de Volanges tak charakteryzowała jej stan w liście do przyjaciółki:

[...] zbyt boleśnie jest patrzeć, jak nędznie ginie kobieta dotąd tak szczęśliwa i tak godna szczęcia.<sup>128</sup>

Ślub z panem des Arcis, według scenariusza margrabiny de La Pommeraye, zakończył udział w „grze” panny Duquênai (wówczas już pani des Arcis). W tym momencie do „gry” mogła włączyć się bezpośrednio margrabina, aby wypełnić triumfalnie czwartą jej „figurę” – zerwanie. Ponieważ to nie ją uwielbiał pan des Arcis, musiała wyrzec się satysfakcji osobistego zerwania z nim uczuciowych więzi (jak to uczynił Valmont z prezydentową de Tourvel). Mogła jedynie dostarczyć panu des Arcis argumentów, które zmusiłyby go do bolesnego *rupture* z ukochaną żoną. I właśnie takie argumenty przedstawiła mu, odkrywając przed nim prawdziwy status społeczny świeżo poślubionej małżonki i jej matki:

Wyszedszy stąd udaj się na ulicę Traversiere, do „Hamburskiego Hotelu”, gdzie możesz zasięgnąć wiadomości, jakie brudne rzemiosło żona twoja i świekra praktykowały przez dziesięć lat pod nazwiskiem d'Aisnon.<sup>129</sup>

Rozpacz margrabiego, kiedy dowiedział się, że jego żona, jak mniemał, cnotliwa i pochodząca z dobrej rodziny szlacheckiej, jest, w rzeczywistości, pospolitą kurtyzaną, była nie mniejsza niż prezydentowej de Tourvel, kiedy dowiedziała się, jak bezlitośnie Valmont zakpił z jej uczuć. Rozpacz opanowała także świeżo upieczoną panią des Arcis. O ile bowiem udawała (pod przymusem) cnotliwą szlachciankę, o tyle w sferze uczuciowej – nie udawała, stopniowo, w miarę rozwoju „gry”, zakochując się w margrabim (czego nie wzięła pod uwagę pani de La Pommeraye). Zagrożona odprawieniem przez niego, za udział w maskaradzie przygotowanej przez panią de La Pommeraye, popadła w rozpacz.

<sup>127</sup> Ibidem, s. 112.

<sup>128</sup> Ch. de Laclos: *Niebezpieczne związki...*, s. 288.

<sup>129</sup> D. Diderot: *Kubuś Fatalista...*, s. 153.

Margrabinie de La Pommeraye nie udało się zniszczyć pana des Arcis, jak zaplanowała, a tylko zadać potężny, choć niezbyt długotrwały, ból. Pan des Arcis naprawdę bowiem kochał pannę Duquënoi; ta zaś naprawdę pokochała pana des Arcis. Dzięki temu nie doszło do zaplanowanego przez margrabinę *rupture* i przygoda zakończyła się efektownym happy endem. Ten dość niespodziewany *happy end* nie osłabia jednak wrażenia, jakie narzuca lektura opowieści Gospodyni o intrydze margrabiny de La Pommeraye, jednej z wielu opowieści i historyjek, pomieszczonych w *Kubusiu Fataliście* – mianowicie, przekonania, jak niebezpiecznym narzędziem w ręku libertynów mógł okazać się „chwył” maskarady.

\*  
\*   \*  
\*

Różne były – podsumujmy, a zarazem uogólnijmy – wnioski z kolejnych rozdziałów, pomieszczonych w drugiej części rozprawy – przyczyny, dla których oświeceniowi autorzy sięgali po motyw maskarady. I tak pani de Gómez używała tego motywu przede wszystkim do zwiększenia atrakcyjności fabuły. Tematyka jej utworów – porwania, przygody korsarzy, perypetie miłosne – stwarzała duże możliwości do użycia go, w tym właśnie celu. Taką „strategię” autorki ilustruje dobrze przywołana w rozprawie, pochodząca z *Dni zabawnych*, historia o miłości Kamilli i Alfonsa.

Z kolei w komediach Marivaux – motyw maskarady stał się elementem subtelnej „gry” miłosnej. Bohaterowie tych komedii (postacie zakochanych), nie dowierzając sobie wzajemnie, chcą się lepiej poznać: to głębsze wzajemne poznanie osiągają właśnie dzięki przebraniu. Za pośrednictwem tego motywu i związanych z nim niecodziennych sytuacji udało się autorowi wzbogacić naszą wiedzę o sferze uczuciowych niuansów. Taką „strategię” obserwujemy w *Igraszkach trafu i miłości*, przywołanych w rozdziale pt. *Przebieranki poznawcze*.

Inna intencja przyświecała Potockiemu w *Słepcu*: powiązał on motyw maskarady z problematyką filozoficzną, zastanawiając się nad mistyfikacją jako efektywnym (najefektywniejszym?) narzędziem wiarygodnej poznawczo penetracji rzeczywistości. Podobnie w *chef d'oeuvre* Potockiego, *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (ledwie „muśniętym” w rozprawie) – „żywiol” mistyfikatorsko-maskaradowy stał się istotnym elementem filozoficznej refleksji.

Ufilozoficznienie tego motywu wydaje się być *spécialité* Potockiego.

Inny z autorów, zaprezentowanych w drugiej części rozprawy – markiz de Sade – w powiastce pt. *Augustine de Villeblanche, czyli miłosny fortel* posłużył się motywem maskarady do zilustrowania zjawisk ze sfery psychoseksualnej, którymi zawsze był zafascynowany. Natomiast Trembecki dostrzegł w tym motywie odpowiednie tworzywo do skomplementowania księżnej Izabeli Czartoryskiej; także do eleganckiego przedstawienia jej frywolności – w *Powązkach*.

Do spopularyzowania tego motywu, i to w znacznym stopniu, przyczyniło się zainteresowanie oświeceniowych twórców ówczesną obyczajowością, silnie „zmaskaradzowaną”. W przywołanych dopiero co utworach ta tendencja do „odwzoro-

wywania” rzeczywistości nasyczonej faktami maskaradowymi występuje na równych prawach z typami „strategii” artystycznej, wymienionymi powyżej, współtworząc razem z nimi obraz motywów maskaradowych w tych utworach.

W większości pozostałych dzieł, omówionych w rozprawie, tę tendencję realistyczną należałoby uznać za wyraźnie dominującą w kształtowaniu tego motywu. Tak jest między innymi, przypomnijmy, w *Przypadkach Idziego Blasa* Lesage’a; *Niedyskretnych klejnotach* i *Kubusiu Fataliście* Diderota czy *Historii życia Toma Jonesa* Fieldinga.

Utwory, omówione w rozprawie, dają wyobrażenie o różnorodności i wszechstronności obrazu „świata maskarad”, z jakim spotykamy się w literaturze oświecenia. W oświeceniowych utworach możemy, zasadniczo, wyróżnić dwa typy tematów związane z maskaradą. Jeden z nich koncentruje się na przedstawieniu balu maskowego, a więc sytuacji *par excellence* zabawowej: w której przebranie jest oficjalnym, aprobowanym przez wszystkich uczestników, składnikiem zabawy. Drugi z tematów rejestruje maskaradowe sytuacje „z życia wzięte”, w których to sytuacjach postacie mistyfikatorów dla uzyskania korzyści osobistych, wprowadzają w błąd swoje „ofiary”, nieświadome faktu, iż stały się obiektem mistyfikatorskich poczynań. (Ten właśnie wariant tematyczny posiada w rozprawie liczniejsze ilustracje).

Jeżeli chodzi o obraz balu maskowego, przedstawiony w literaturze oświecenia – prezentuje bogaty rejestr rozrywek, którym było można oddawać się podczas tej imprezy. Znaństwo i kompetencja, z jakimi autorzy przedstawili te bale, wskazuje, iż ich wiedza w tym zakresie musiała niewątpliwie pochodzić z autopsji. Niejeden z literackich wizerunków maskaradowej imprezy stanowił wierny „zapis” konkretnej zabawy tego typu; z udziałem autora<sup>130</sup>.

Jeżeli chodzi o motywy maskarady „z życia wziętej” – zwraca uwagę różnorodność wariantów, w jakich został przedstawiony. Na kartach dzieł z tej epoki odnajdujemy obrazy zmaskaradowanych mistyfikacji o celu szlachetnym (np. *Dni zabawne*), frywolnym (np. *Przypadki kawalera de Faublas*), rozpustnym (np. *Niedyskretnie klejnoty*), kryminalnym (np. *Przypadki Idziego Blasa*) czy wręcz zbrodniczym (np. *Rękopis znaleziony w Saragossie*).

Gdyby za podstawę klasyfikacji przyjąć pochodzenie społeczne, a także wiek oraz płeć postaci mistyfikatorów – w oświeceniowych dziełach można by (między innymi) wyróżnić następujące maskarady mistyfikatorskie: arystokratyczną, szlachecką, liberytyńską, mieszczańską, plebejską, młodzieżową, dziecięcą (zob. przypis 35, s. 67), kobiecą i męską.

Za sprawą tej oszalałającej różnorodności, wyrażającej się: na planie autorskim – różnością intencji ideowo-artystycznych, na planie fabularnym – w szerokim repertuarze zachowań postaci, obraz „świata maskaradowego” w literaturze oświecenia osiągnął swoistą pełnię.

<sup>130</sup> Z omówionych w rozprawie utworów m. in. *Ostatni wtorek* Węgierskiego poświęcony jest warszawskiemu balowi reutowemu, który odbył się 10 lutego 1777 r.; uczestniczył w nim król Stanisław August (zob. J. W. Gomulicki: *Przypisy edytora*, W. T. Węgierski: *Wiersze wybrane*, Warszawa 1974, s. 125); *Oda na maski krakowskie w karnawał 1773* [właśc. 1774] w *bandzie* J. W. Hłonieckiej, *Miecznikowej Koronnej* – stanowi z kolei poetycki „zapis” urządnego w konwencji krakowskiego wesela balu maskowego, jaki odbył się w Warszawie podczas karnawału 1774 r. (zob. E. Aleksandrowska: *Problem zdrady*..., s. 118).



## Zakończenie

Gdyby tylko wprowadzić do rozprawy owe wspomniane we wstępie „bloki komedii maskaradowych”, autorstwa Bohomolca, Zabłockiego czy Marivaux, opisać *in extenso* żywioł maskaradowy, zawarty w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, oraz przywołać parę innych doskonałych („maskaradowo”) utworów (np. świetne pod tym względem opowiadanie Christopa Wielanda pt. *Miłość bez namiętności*), a także dopełnić charakterystykę obyczajowości kolejnymi przykładami maskaradowych faktów – to niewątpliwie wrażenie bujności „kultury maskarady” tych czasów byłoby jeszcze intensywniejsze; ale wydaje się, że i ten materiał, który został tu zaprezentowany, oddaje rangę i wielkie znaczenie tego zjawiska w oświeceniu.

Fakty maskaradowe i maskaradowe motywy nie były w rozprawie dobierane z intencją, aby wzajemnie sobie odpowiadać. A jednak, z sytuacją taką mamy do czynienia. Obyczajowe fakty, przedstawione w pierwszej części, odnajdujemy w postaci motywów w drugiej, „literackiej”, części rozprawy. I tak, szal maskowych bałów, opisany w początkowych rozdziałach, znalazł odbicie w licznej grupie utworów, omówionych w dalszych partiach pracy. Również zasygnalizowany w części „obyczajowej” fakt udawania przez plebejuszy szlachetnie urodzonych ma liczne literackie egzemplifikacje, przywołane w części drugiej. Także zjawisko częstego wówczas przebijania się szlachetnie urodzonych za osobników płci odmiennej zostało zilustrowane przykładami w obu częściach („obyczajowej” i „literackiej”).

Podkreśliśmy to raz jeszcze – nie zaplanowaliśmy z góry takiej sytuacji, w której obie przedstawione w rozprawie sfery: oświeceniowej obyczajowości i oświeceniowej literatury, „tematycznie” mają sobie wzajemnie odpowiadać. Po prostu w badanym materiale obyczajowym i literackim odkryliśmy bogate egzemplifikacje – jak się okazało – tych samych zjawisk. I stąd owa odpowiedniość.

Sygnalizuje ona, iż literatura oświeceniowa zaobserwowała i utrzymała podstawowe „tendencje maskaradowe” w ówczesnej obyczajowości. Zapewne można by też mówić, choć jest to znacznie trudniejsze do uchwycenia, o oddziaływaniu odwrotnym: literatury „maskaradowej” na obyczajowość. Niewątpliwie kreowane w literaturze sytuacje maskaradowe, zwłaszcza w utworach znanych twórców (a sytuacje te pojawiały się u nich, jak wiemy, dość często), propagowały i lansowały wśród czytelników wzorce zachowań, oparte na elementach maskarady i mistyfikacji: być może, niejeden scenariusz maskaradowej intrygi został zapożyczony z utworu literackiego (choć, oczywiście, najczęściej to autorzy zapożyczali pomysły do swoich utworów

z „maskaradowej” obyczajowości). Słowem, obyczajowość „maskaradowa” i literatura, oparta na motywie maskarady, dopełniały się wzajemnie. To dopełnienie się mogło prowadzić do intensyfikacji zjawisk współtworzących „kulturę maskarady”.

Nie tylko w literaturze, także w malarstwie odnajdujemy zainteresowanie faktami maskaradowymi (co zostało zasygnalizowane w rozdziale pt. *Te pełne zgiełku, wrzawy i zmysłowych rozkoszy bale maskowe*). Po motyw maskarady sięgali najbardziej znani ówczesni malarze, jak Lampi (starszy), Tiepolo, Guardi, Longhi, Moreau (Młodszy) czy Hogarth.

Również w architekturze tych czasów odnajdujemy elementy, mające wyraźny związek z maskaradową atmosferą epoki. W wytwornych parkach i ogrodach, jak grzyby po deszczu wyrastały chatki, ubogie z zewnątrz, których wnętrza odznaczały się (o czym też już wspomniano) niesamowitym wręcz przepychem (możemy mówić tutaj o analogii do pewnego typu przebrania maskaradowego, gdzie pod lichym, biednym ubiorem kryli się przedstawiciele znamienitych rodów).

Z taką „chatką” spotykamy się między innymi w Powązkach Czartoryskich, co zarejestrował Trembecki w swoim poemacie, poświęconym tej rezydencji:

Że ta chalupka niczym do siebie nie wabi.  
[...]  
Ale cóż to ja widzę! Ledwie drzwi uchylił,  
Czy to sen, czy to jawa, czy mię wzrok omylił?  
Czy to Merlina sztuka, czy Urgieli dzielnej  
Przygotowania czyni do uczt weselnej.<sup>1</sup>

Również, sięgnijmy po jeden jeszcze przykład, w ogrodach księcia Kazimierza Poniatowskiego, Na Górcie, pospolita szopa kryła wspaniały salon:

Szliśmy przez długie i kręte podziemne chodniki, tu i ówdzie oświetlone lampą rzucającą migotliwe światło, aż w końcu stanęliśmy przed drewnianymi drzwiami, które nam się wydały wejściem do jakiejś szopy, lecz kiedy się te drzwi otwarły, znaleźliśmy się nagle, ku swemu niezmiernemu zdumieniu, we wspaniałym salonie, oświetlonym niezliczoną ilością lamp.<sup>2</sup>

Tak więc w epoce oświecenia spotykamy nie tylko światowców poprzebieranych w siermiężne, ubogie stroje żebraków, chłopów czy służących, ale i pałacyki „udające” zrujnowane chaty.

Obyczaje, literatura, malarstwo, architektura – bardzo różne były dziedziny, a także formy przejawiania się „kultury maskarady” w oświeceniu. Obfitość i różnorodność tych form daje poczucie pełni, którą „kultura maskarady” osiągnęła chyba tylko w tej epoce.

<sup>1</sup> Cytuję wg S. Trembecki: *Pisma wszystkie*, T. 1, Oprac. J. Kott, Warszawa 1953, s. 41.

<sup>2</sup> W. Cox: *Podróż po Polsce (1778)* W: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, T. 1, Oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 660.

# Indeks osób

- Adamski Jerzy 48  
Aleksandrowicz Alina 77, 85–87,  
Aleksandrowska Elżbieta 76–77, 89, 113  
Aloy Eliazsz 31  
Aloy Emanuel 31  
Aloy Ludwika 31  
Anckarström Jacob Johan 23  
Ancuta Jan 76–78  
Arnold Joanna 16  
August II Mocny, król polski i elektor saski 19, 21,  
35–36, 43  
August III, król polski i elektor saski 19–20, 27, 49,  
77
- B**ackvis Claude 86–87  
Balincour de 39, 40  
Banasiak Bogdan 59  
Barycz Henryk 92  
Bassenge Filip 42  
Beaumarchais (właśc. Caron) Pierre Augustin de 29  
Bernacki Ludwik 26, 31  
Bidwell Anna 83  
Bielński Paweł 22  
Bienkowska Wiera 13, 47, 103  
Bluche François 23  
Boccaccio Giovanni 59  
Bochenski Aleksander 15  
Böhmer Karol 42  
Bohomolec Franciszek 8, 114  
Borowy Wacław 87  
Bourbon Marie-Mathilde de 21, 39  
Brancas de, markiz 40  
Brandt Enevold 24  
Braniccy 25  
Branicka Elżbieta z Poniatowskich 49  
Bratun M. 59  
Bris 16  
Brühl Alojzy Fryderyk 80  
Brunel Pierre 48, 52
- Brzostowski Michał 37  
Bystron Jan Stanisław 36
- C**agliostro Alessandro 43  
Caraman de 29, 35  
Chartes de zob. Orléans Louis-Philippe-Joseph de  
Chodkiewicz Karol 34  
Chojecki Edmund 94  
Chrystian VII, król duński 24  
Chyra-Rolicz Zofia 85  
Ciolek Gerard 85–86  
Collé Charles 26  
Corneille Pierre 29  
Cosel Anna Konstanze von 21  
Coulet Henri 52, 56–57, 59, 63, 65–66  
Coxe William 115  
Crébillon (właśc. Prosper Jolyot) Claude 105  
Custine de, wicehrabia 41–42  
Czarniecki Stefan 34  
Czartkowski Adam 37  
Czartoryscy 25, 32–34, 36, 41, 86, 115  
Czartoryska Izabela z Flemmingów 21, 30, 32–34,  
36–37, 41, 85–93  
Czartoryski Adam Jerzy 24, 34, 86  
Czartoryski Adam Kazimierz 21, 32–34, 41, 49,  
80, 87  
Czartoryski Konstanty 24
- D**elille Jacques 90–91  
Denon Dominique Vivant 52  
Demałowicz Maria 19, 85–86, 92  
Dębicki Ludwik 34  
Diderot Denis 9, 57–58, 66, 82, 99–100, 105, 107,  
110  
Dihm Jan 20  
Du Bled Victor 16  
Duby Georges 14  
Dworak Tadeusz 66



**E**  
Elias Norbert 14  
Elżbieta Pietrowna, caryca 22  
Engeström Lars 17  
Éon Charles de Beaumont d' 44

**F**  
Fabre Jean 25, 31  
Fejtő François 43  
Fermor Arabella 49  
Fersen Hans Axel von 90  
Fielding Henry 9, 47, 82–84, 113  
Floryan Władysław 47  
Fournet Bréhand du 31  
Fryczyński 30  
Fryderyk II, król pruski 43

**G**  
Genlis Stéphanie-Félicité de 20, 27, 29, 35, 39–42, 44

Gessner Salomon 90  
Gevrès, książę 44  
Gilewski Wojciech 20  
Gillier, szlachcic francuski 40  
Gladyre Maurice 26, 31  
Gloger Zygmunt 19  
Goliński Zbigniew 76, 85  
Gómez Magdeleine-Angélique de 59–60, 66, 112  
Gomulicki Juliusz Wiktor 77, 79–80, 86, 88, 113  
Grimm Melchior 28  
Grzeszczuk Stanisław 77  
Guardi Francesco 115  
Guimard, aktorka 26  
Gustaw III, król szwedzki 23, 43

**H**  
Hamerliński-Dzierzoyński Andrzej 42  
Harris James 20  
Hauser Arnold 14–15, 47, 50  
Hazard Paul 49  
Heine Jan 36  
Heine Maurice 63  
Hénin d', książę 26  
Henryk IV, król francuski 13–14, 26  
Henryk Pruski, brat Fryderyka II 43  
Heyking Karl Heinrich von 27–28, 31  
Hogarth William 115  
Howard Michael 15  
Hrabia Prowansji, brat Ludwika XVI 26  
Humiecka Anna 77, 113

**I**  
Issaurat Aleksandra 80

**J**  
Jagiellonowie, dynastia 34

Janion Maria 76  
Jankowski Czesław 48, 51, 53  
Janneau Guillaume 16  
Jourcin Albert 59  
Józef II, cesarz niemiecki 43

**K**  
Kalinowski Marian Leon 20  
Karolina Matylda, królowa duńska 24  
Katarzyna II, caryca 22  
Kępińska Alicja 85  
Kielczewska Ewa 16  
Kitowicz Jędrzej 19–20, 22–23  
Kleiner Juliusz 48  
Klimowicz Mieczysław 7, 31, 36, 94, 96  
Kniaźnin Franciszek Dionizy 86, 91  
Koblański Józef 76–77, 79, 91  
Kochanowski Jan 95  
Kołodziej Alojzy 43  
Konopczyński Władysław 30  
Kostkiewiczowa Teresa 76, 85  
Kott Jan 78, 115  
Krasicki Ignacy 9, 48, 94–98  
Kraszewski Józef Ignacy 17, 20–21, 25, 29, 36  
Król-Kaczorowska Barbara 26, 29, 31  
Krzyżanowski Julian 87  
Kukulski Leszek 28, 94

**L**  
La Chaussée Pierre Claude, Nivelles de 49  
Laclos Pierre Choderlos de 48, 51, 104, 106–111  
Lamballe Marie-Thérèse Louise de 39  
Lampi Giovanni Battista (starszy) 75, 115  
Lanson Gustave 13, 47–48, 60, 103  
La Pouplinière Alexandre Joseph de 28  
Launay Michel 60, 62, 64, 73–74  
Legny (*vel* de Segny) Marie 42  
Lehndorff Henryk 21–22  
Lesage Alain-René 9, 59–62, 65, 101, 113  
Lessing Gotthold Ephraim 49, 57  
Lewik Włodzimierz 83  
Lewinówna Zofia 20  
Libera Zdzisław 78  
Ligne Helena z Massalskich de 30  
Longhi (właśc. Pietro Falco) 75, 115  
Louvét de Couvray Jean Baptiste 48, 51, 53, 58, 66, 67, 98, 102  
Lubomirscy 25  
Lubomirska Elżbieta z Czartoryskich 22, 27  
Lubomirski Marcin 76–77, 79, 81  
Ludwik XV, król francuski 22  
Ludwik XVI, król francuski 26

- Ł**ęczyński. kanonik 37  
 Łojek Jerzy 26, 28, 65  
 Łoziński Władysław 96  
 Łysiak Waldemar 43  
**M**ackiewicz Stanisław (Cat) 44  
 Magier Antoni 19, 41  
 Mailhos Georges 60–62, 64, 73–74, 104, 106  
 Maisonneuve Joseph de 31, 40  
 Mandrou Robert 14  
 Maria Antonina 14, 16, 30, 42–43, 90  
 Marivaux Pierre de 8, 70–71, 73, 112, 114  
 Matuszewiczówna 34  
 Matuszewski Krzysztof 59  
 Maupassant Guy de 103  
 Medyceusze 38  
 Meller Stefan 20–21  
 Mier Wojciech (Albert) 86, 89, 91  
 Minquet Philippe 104  
 Mirówna 34  
 Mniszchowie 25  
 Modrzejewski Józef 28  
 Monteskiusz zob. Montesquieu  
 Montesquieu Charles de Secondat de 49  
 Moliere zob. Molière  
 Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 13  
 Moreau Jean Michel Le Jeune 22, 76, 78, 85, 115  
 Mouslier de Moissy Alexandre Guillaume 68  
  
**N**aruszewicz Adam 49, 76, 77–78, 86, 89, 91  
 Nasilowska Anna 88–91  
 Nassau-Siegen Karl von 29–30  
 Nassau-Siegen Karolina z Gozdzkich von 17, 30  
 Niemcewicz Julian Ursyn 20, 23, 25, 29, 31–32, 37–38, 86  
 Nikliborcowa Anna 48  
  
**O**berkirch Henriette-Louise d' 21, 26, 40, 43  
 Ogінscy 36  
 Oraczewski Feliks 26  
 Orléans Louis-Philippe-Joseph de 20, 30, 39–41  
  
**P**arini Giuseppe 49  
 Paszkiewicz Mieczysław 15  
 Pauszer-Klonowska Gabriela 36  
 Paweł I. car rosyjski 43  
 Petersowa Zofia 14, 42, 90  
 Petre Robert. lord 49  
 Piastowie, dynastia 34  
 Piotrowski Gracjan 95–96  
 Pisarska Krystyna 14, 42  
 Podoski Gabriel 28  
 Pompadour Jeanne Antoinette de 22  
 Poniatowski Józef 34  
 Poniatowski Kazimierz 29, 86, 115  
 Pope Alexander 49  
 Portal Antoine de 35  
 Potocka Anna Teofila z Sapiechów 27  
 Potocka Elżbieta z Lubomirskich 80  
 Potocka Julia z Lubomirskich 30  
 Potocka Konstancja 28  
 Potocka Ludwika 28  
 Potocka Oktawia 28  
 Potocka Pelagia 28  
 Potocka Róża 28  
 Potocka Teresa z Ossolińskich 30–31, 40  
 Potocka Wiktoria 28  
 Potocka Zofia, ur. Glavani 86  
 Potocki Jan 8, 27–28, 66–67, 70–71, 74, 94–96, 103, 112  
 Potocki Jarosław 37  
 Potocki Leon 22, 34  
 Potocki Stanisław Kostka 86.  
 Potocki Stanisław Szczęśny 28, 37, 77, 92  
 Prek Franciszek Ksawery 92  
 Prévile 44  
 Prévost d'Exiles Antoine-François 103  
 Przybylski Ryszard 87  
 Ptaszycki Stanisław 30  
 Puisieux, małżeństwo 39–40  
 Puisieux de 27  
 Pyrrhys de Varille César 31  
  
**R**abowicz Edmund 87, 89  
 Radcliffe Ann 102  
 Radziwiłł Karol 20, 27–28, 30  
 Radziwiłł Janusz 30  
 Radziwiłłowa Franciszka z Wiśniowieckich 28, 30  
 Radziwiłłowa Helena z Przeździeckich 24  
 Radziwiłłowa Luiza z Hohenzollernów 32  
 Radziwiłłowa Maria z Lubomirskich 27  
 Radziwiłłowie 25, 27–28, 30–31  
 Radziwiłłówna Antonina 32.  
 Radziwiłłówna Karolina 28, 30  
 Radziwiłłówna Krystyna 24  
 Radziwiłłówna Teofila 28, 30  
 Rambouillet Catherine de 13  
 Recke Elise van der 20–21  
 Renaud 31  
 Rogoziński Julian 61, 101  
 Rohan Edouard de 42  
 Rosiek Stanisław 76

- Rosset François 66  
Rostworowski Emanuel 47-48, 51  
Rousseau Jean Jacques 14, 44  
Rousse de Corse 20  
Ruszczyćówna Janina 14, 47  
Ryba Janusz 38  
Rybowski Tadeusz 15  
Rzewuski Wacław 28
- S**  
Sablé Madeleine de 13  
Sade Donatien Alphonse François de 26, 28, 63-66, 112  
Sadowska Elżbieta Teresa 21  
Sanguszek Hieronim 30  
Sanguszkowa Barbara z Duninów 31  
Sapiehowie 25  
Sauvigny de 44  
Schulz Fryderyk 20-21  
Scudéry Madeleine de 13  
Siemek Andrzej 57, 82, 99, 105  
Simon Ludwik 25, 27-28, 30-31  
Sławiński Janusz 68  
Snopek Jerzy 87  
Sobański Oskar 63  
Soubise de, książę 26  
Stomma Ludwik 42  
Stanisław August Poniatowski, król polski 20, 25-26, 29-31, 34, 36, 49, 86, 113  
Starobinski Jean 76  
Starzyński Juliusz 47  
Struensee Johann Friedrich 24  
Strzałkowska Maria 49  
Szerb Antal 14-16, 42  
Szpakowska Małgorzata 70  
Szumańska-Grossowa Hanna 14  
Szmarkowska Hanna 41  
Szymanowski Piotr 28, 70  
Szymczak Mieczysław 7
- Ś**  
Świerczyński Andrzej 69  
Świerczyńska Dobrosława 69
- T**  
Tarakanowa, księżniczka 22  
Tatarkiewicz Anna 51  
Tieghem Philippe van 59  
Tiepolo Giovanni Domenico 75, 115  
Tomkiewicz Władysław 25, 30, 104  
Trembecki Stanisław 9, 86-93, 115  
Triaire Dominique 28, 66, 68-69
- Truchim Stefan 35-36  
Tuffrau Paul 13, 47, 48, 103  
Tyszkiewicz Wincenty 37, 44
- U**  
Unruh Maria Anna 27
- V**  
Vailland Roger 106, 109, 111  
Vautrin Hubert 43  
Vigée-Lebrun Louise-Elisabeth 42  
Voltaire (właśc. François-Marie Arouet) 27, 48, 96-97, 100
- W**  
Waniczkówna Helena 91  
Warta, awanturnik 43  
Watteau Antoine 15  
Wazowie, dynastia 34  
Wieland Christoph Martin 115  
Weisberger Jean 15, 104  
Weyrauch, ur. Oemichen 28  
Węgierski Tomasz Kajetan 76-77, 80, 113  
Windakiewicz Stanisław 25-28, 31  
Wirtemberska Maria z Czartoryskich 34  
Witkowska Alina 87  
Witusik Adam Andrzej 33, 37  
Władysław III Warneńczyk, król polski 28  
Władysław IV Waza, król polski 35-36  
Wolter zob. Voltaire  
Wojna Franciszek 30-31  
Wraxall Nathaniel William 34, 37  
Wyhicki Józef 76
- Z**  
Zabłocki Franciszek 8, 114  
Zabłudowski Tadeusz 14  
Zahorski Andrzej 85  
Zaluscy 27  
Zaluski Andrzej Stanisław 27  
Zaluski Jędrzej zob. Zaluski Andrzej Stanisław  
Zamoyska Zofia 34  
Zamoyski Jan 34  
Zanović (vel Zannovich) Stefan 43  
Zawadzki Wacław 17, 20-21, 27, 34, 43, 115  
Zbierski Henryk 47  
Zbyszewski Karol 32  
Zweig Stefan 14, 16, 42-43, 90
- Ż**  
Żaboklicki Krzysztof 49  
Żeleński Tadeusz (Boy) 13, 97, 110  
Żółkiewski Stanisław 28, 34

## **Les Mascarades des gens des Lumières** **Essai de description du phénomène**

### **Résumé**

L'ouvrage se compose de deux parties. La première (*Les usages de mascarade*) est consacrée à l'analyse des éléments de mascarade dans les coutumes du siècle des Lumières; la deuxième partie (*Les mascarades littéraires*) concerne la description des motifs de mascarade dans la littérature de cette époque. Les deux phénomènes ont été présentés dans la perspective européenne (non seulement polonaise).

Dans la première partie, l'auteur a caractérisé les faits culturels: les bals masqués, le théâtre aristocratique de société, les happenings de mascarade, les déguisements-mystifications et aussi les "créations de mascarade" d'aventuriers et imposteurs, ainsi que des exemples du "transvesticisme de mascarade". L'image ainsi obtenue prouve que les coutumes de l'époque en question étaient saturées par des éléments de mascarade. Pour les représentants des couches privilégiées de la société d'alors, les "jeux" de mascarade sont devenus un divertissement important aux traits proprement thérapeutiques; ils constituaient une arme puissante dans la lutte contre l'ennui.

La littérature de l'époque des Lumières abonde en motifs de mascarade ce qui a été décrit dans la deuxième partie de la dissertation. On s'est évertué à passer en revue le plus exhaustivement possible des ouvrages écrits par les auteurs de l'époque. En général, on a analysé 22 ouvrages (romans, œuvres poétiques et pièces théâtrales) représentant les littératures polonaise, française et anglaise.

On remarque une équivalence considérable entre les faits de mascarade étudiés dans la première partie et les motifs de mascarade dans les œuvres littéraires soumis à l'analyse dans la deuxième partie. Ceci prouve que les écrivains du siècle des Lumières ont attentivement observé la réalité de leur époque en fixant dans leurs œuvres les phénomènes contemporains les plus importants. Dans le présent ouvrage on a essayé de mettre en relief cette dépendance de la littérature des Lumières de la réalité extralittéraire.

Les deux parties de l'étude: celle qui est consacrée aux mœurs et celle qui parle de la littérature, complétées par les remarques portant sur les éléments de mascarade dans la peinture et l'architecture de l'époque, constituent une image expressive d'un des phénomènes culturels de l'époque des Lumières qu'on pourrait qualifier par le terme de "mascaradomanie".

## Masquerades of the People of the Enlightenment Presentation of phenomena

### Summary

The present work consists of two parts. The first one (*In the circle of masquerade – like customs*) is devoted to an analysis of masquerade elements in the province of the morals of the Enlightenment; while the second part (*In the circle of literary masquerades*) concerns a description of masquerade motifs in the literature of the Enlightenment. Both phenomena have been presented in the European, not merely Polish, perspective.

In the first part, the author described the following phenomena related to the province of customs: fancy – dress balls, the aristocratic society theatre, masquerade happenings, dressing-up and mystifications, and also the masquerade "creations" of adventurers and cheats, and instances of "masquerade transvestism". The picture of the situation sketched out in the present work shows that the customs of the Enlightenment were permeated with masquerade elements. For the representatives of the upper classes of the time, the masquerade "games" became an important form of entertainment, endowed with almost therapeutic qualities, they were an important instrument to fend off boredom.

The literature of the Enlightenment abounds in masquerade motifs, which was duly recorded in the second part of the present work. An attempt has been made to provide the reader with a comprehensive survey of the writers of the Enlightenment. In general, 22 literary works (including novels, poetical, and theatrical works, representing Polish, French, and English literature) have been discussed.

It is possible to notice a far – reaching correspondence between the masquerade phenomena, described in part one, and the masquerade motifs in literary works, characterised in part two. This proves that the writers of the Enlightenment were careful observers of the social reality of the time, and that they faithfully recorded the most important phenomena that took place in it. The present work has striven to emphasise this dependence of the literature of the Enlightenment on the extraliterary reality.

Both parts of the book: one concerned with customs, and the other with literature, are completed with remarks on masquerade motifs in the painting and architecture of the Enlightenment. Together they form a clear picture of one the cultural phenomena of the Enlightenment, i. e. of the phenomenon that deserves to be called "masqueradomania."

1706



Rysunek na okładce  
**Barbara Hakert**

Redakcja  
**Barbara Malska**

Korekta  
**Barbara Arenhövel**

Copyright © 1998 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 83-226-0832-2**

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**

---

Wydanie I Nakład: 300 + 50 egz Ark. druk 7,75 Ark. wyd 10,5  
Papier offset, kl. III, 80 g Cena 8 zł

---

Drukarnia GRAPH  
ul. Kościuszki 17b, 40-048 Katowice





nr inw.: BGN - 2542



BG N 286/1739

ISSN 0208-6336  
ISBN 83-226-0832-2